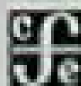
REIMPRESIÓN • 1996

MIMESIS

Erich Auerbach



Lengua y estudios literarios

Traducción de
I. Villanueva y E. Ímaz

MIMESIS

La representación de la realidad en la literatura occidental

por
ERICH AUERBACH



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México

Primera edición en alemán, 1942
Primera edición en español, 1950
Sexta reimpresión, 1996

Título original:
Mimesis: Dargestelle Wirklichkeit
in der Abendländischen Literatur

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0282-X

Impreso en México

Had we but world enough and time . . .

ANDREW MARVELL

I

LA CICATRIZ DE ULISES

Los LECTORES de la *Odisea* recordarán la emocionante y bien preparada escena del canto XIX, en la cual la anciana ama de llaves Euriclea reconoce a Ulises, de quien había sido nodriza, por la cicatriz en el muslo. El forastero se ha granjeado la benevolencia de Penélope, quien ordena al ama lavarle los pies, primer deber de hospitalidad hacia los fatigados caminantes en las historias antiguas; Euriclea se dispone a traer el agua y mezclar la caliente con la fría, mientras habla con tristeza del señor ausente, que muy bien pudiera tener la misma edad que el huésped, y que quizá se encuentre ahora, como éste, vagando quién sabe dónde como un pobre expatriado, y entonces se da cuenta del asombroso parecido entre ambos, al mismo tiempo que Ulises se acuerda de su cicatriz y se retira aparte en la oscuridad, a fin de no ser reconocido, al menos por Penélope. Apenas la anciana toca la cicatriz, deja caer con alegre sobresalto el pie en la jofaina; el agua se derrama, y ella quiere prorrumpir en exclamaciones de júbilo; pero con zalamerías y amenazas Ulises la retiene, la sujeta e inmoviliza. Penélope, oportunamente distraída por Atenea, no ha notado nada.

Todo esto es relatado ordenada y espaciosamente. En parlamentos flúidos, circunstanciados, las dos mujeres dan a conocer sus sentimientos, y aunque éstos se hallan entremezclados con consideraciones generales sobre el destino de los hombres, la conexión sintáctica entre sus partes es perfectamente clara, sin perfiles esfumados. Para la descripción de los útiles, de los ademanes y de los gestos, una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada, con eslabones bien definidos, dispone de tiempo y espacio abundantes: incluso en el dramático instante del reconocimiento, Homero no olvida decir al lector que es con la mano derecha con la que Ulises coge a la anciana por el cuello, a fin de impedirle hablar, mientras con la otra la atrae hacia sí. Las descripciones de hombres y cosas, quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, uniformemente destacados, son claras, lúcidas, y no menos claros y perfectamente expresados, aun en los momentos de emoción, aparecen sentimientos e ideas.

Al reproducir la acción he omitido a propósito una serie completa de versos que la interrumpen a la mitad. Son más de setenta, mientras que la acción propiamente dicha consta de unos cuarenta

antes y otros cuarenta después de la interrupción. Durante ésta, que ocurre en el preciso momento en que el ama reconoce la cicatriz, o sea en el instante justo de la crisis, se nos describe el origen de la herida, un accidente de los tiempos juveniles de Ulises, durante una cacería de jabalíes celebrada con motivo de la visita a su abuelo Autólico. Esto da ocasión de instruir al lector sobre Autólico, su morada, parentesco, carácter, y, de una manera tan deliciosa como puntual, sobre lo que hizo al nacer su nieto; después, la visita del adolescente Ulises, la salutación, el banquete, el sueño y el despertar, la partida matinal a la caza, el rastreo, el combate, Ulises herido por un jabalí, el vendar la herida, la curación, el regreso a Itaca, la solícita inquisitoria de los padres; todo vuelve a relatarse con un perfecto modelado de las cosas y una conexión en las frases que no deja nada oscuro o inadvertido. Después de lo cual el narrador nos retrotrae al aposento de Penélope, y relata cómo Euriclea, que antes de la interrupción ya había reconocido la herida, deja ahora caer espantada el pie levantado de Ulises en la jofaina.

Lo primero que se le ocurre pensar al lector moderno es que con este procedimiento se intenta agudizar aún más su interés, lo cual es una idea, si no completamente falsa, al menos insignificante para la explicación del estilo homérico. Pues el elemento "tensión" es, en las poesías homéricas, muy débil, y éstas no se proponen en manera alguna suspender el ánimo del lector u oyente. Si fuera así, debería procurar ante todo que el medio tensor no produjera el efecto contrario de la distensión, y sin embargo esto es lo que más a menudo ocurre, como en el caso que ahora presentamos. La historia cinegética, espaciosa, amable, sutilmente detallada, con todas sus elegantes holguras, con la riqueza de sus imágenes, idílicas, tiende a atraer para sí la atención del oyente y hacerle olvidar todo lo concerniente a la escena del lavatorio. Una interpolación que hace crecer el interés por el retardo del desenlace no debe acaparar toda la atención ni distanciar la conciencia de la crisis, cuya solución ha de hacerse desear, en forma que destruya la tensión del estado de ánimo, sino que la crisis y la tensión deben conservarse, manteniéndoselas en un segundo plano. Mas Homero, y sobre esto volveremos luego, no conoce ningún segundo plano. Lo que él nos relata es siempre presente, y llena por completo la escena y la conciencia. Como en este caso: cuando la joven Euriclea pone al recién nacido Ulises después del convite sobre las rodillas de su abuelo Autólico, la anciana Euriclea, que unos versos antes tocaba el pie del viajero, ha desaparecido por completo de la escena y de la conciencia.

Goethe y Schiller, cuya correspondencia de fines de abril de 1797 trataba de lo "retardador" en la poesía homérica en general, lo oponían precisamente al principio de "tensión", expresión que si no aparece se halla claramente implícita al considerar el proceso retardador como genuinamente épico, en contraste con la tragedia (cartas del 19, 21 y 22 de abril). Lo retardador, el "avance y retroceso" de la acción por medio de interpolaciones, me parece hallarse también en la poesía homérica en contraposición con la tensión directa hacia un objetivo, y sin duda alguna tiene razón Schiller cuando dice que Homero nos describe "tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza", y que la finalidad de su descripción descansa "en todos y cada uno de los puntos de su desarrollo". Pero Schiller y Goethe elevan el procedimiento homérico a regla de la poesía épica en general, y las palabras de Schiller arriba citadas deben valer para toda la poesía épica, en oposición a la trágica. Sin embargo, existen, tanto en los tiempos antiguos como en los modernos, importantes obras épicas que no contienen elementos "retardadores" en este sentido, y que están escritas en un estilo de extrema tensión, que "nos roban nuestra libertad de ánimo", lo que Schiller concedía exclusivamente a la poesía trágica. Y aparte de esto, me parece indemostrable e improbable que en el referido procedimiento de la poesía homérica hayan intervenido consideraciones estéticas, ni siquiera un sentimiento estético de la índole del mencionado por Goethe y Schiller. El resultado es exactamente el que éstos describen, y de aquí se deduce en efecto el concepto de lo épico, común tanto a ellos como a todos los escritores influídos por la antigüedad clásica. Pero la causa de la aparición de lo retardador me parece debe atribuirse a otro móvil, precisamente a la necesidad, intrínseca al estilo homérico, de no dejar nada a medio hacer o en la penumbra. La digresión sobre el origen de la cicatriz no se diferencia en nada de los pasajes en que un personaje recién introducido, o un utensilio, o cualquier otra cosa, que aparecen en la descripción, así sea en medio de la más apremiante confusión del combate, son detalladamente descritos según su género y procedencia, o de aquellos otros en que se nos proporcionan, de un dios recién llegado, toda clase de datos sobre su última estancia, lo que en ella hizo y por qué caminos llegó; hasta sus epítetos me parecen atribuíbles en último término a tal deseo de modelación sensible de los fenómenos.

He aquí la cicatriz que aparece en el curso de la acción; mas siendo incompatible con el sentimiento homérico el dejarla simplemente surgir de un oscuro pasado, tiene que ponerla bien de

manifiesto, a plena luz, y con ella un trozo del panorama juvenil del héroe; igual que en la *Ilíada,* cuando el primer barco se está ya quemando y por fin los mirmidones se disponen a acudir en ayuda; momento en que no sólo encuentra tiempo suficiente para su magnífica comparación con los lobos y para describirnos el orden de sus batallones, sino incluso para la exacta relación de la ascendencia de algunos de sus jefes (*Ilíada,* 16, 155). Desde luego que el efecto estético que con ello se obtiene ha debido de ser notado muy pronto, y más tarde buscado también, pero el primer impulso proviene sin duda del fondo mismo del estilo homérico: representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales. Con respecto a los procesos internos, se comporta en idéntica forma: nada debe quedar oculto y callado. Los hombres de Homero nos dan a conocer su interioridad, sin omitir nada, incluso en los momentos de pasión; lo que no dicen a los otros lo dicen para sí, de modo que el lector quede bien enterado. Rara vez es mudo lo espantoso, que con frecuencia ocurre en la poesía homérica; Polifemo habla con Ulises, éste a su vez con los pretendientes, cuando comienza a matarlos; prolijamente conversan Héctor y Aquiles, antes y después de su combate, y ningún parlamento es tan medroso o colérico que falten o se descompongan en él los elementos de la ordenación lógica del lenguaje. Naturalmente, esto no concierne tan sólo a lo que dicen los personajes, sino a toda la descripción en general. Los diversos términos de la composición se relacionan clarísimamente entre sí; gran cantidad de conjunciones, adverbios, partículas y otros recursos sintácticos, transcritos cada uno con su significación y finamente matizados, deslindan las personas, cosas y sucesos, y los traban al mismo tiempo en ininterrumpida fluidez; al igual que los distintos objetos, aparecen también en plena luz y perfectamente conformadas sus interrelaciones, sus entrelazamientos temporales, locales, causales, finales, consecutivos, comparativos, concesivos, antitéticos y condicionales, de modo que se produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas.

Y este paso de figuras acaece en primer plano, es decir, en un constante presente, temporal y espacial. Podría creerse que las muchas interpolaciones, tanto ir adelante y atrás en la acción, deberían crear una especie de perspectiva temporal y espacial; pero el estilo homérico no produce jamás esta impresión. El modo de evitar la impresión de perspectiva puede observarse en el método de intro-

ducción de las interpolaciones, una construcción sintáctica familiar a todo lector de Homero. En el caso concreto de que nos ocupamos se emplea igualmente, pero también es de notar en interpolaciones mucho más breves. La palabra "cicatriz" (verso 393) es seguida de una oración de relativo ("que a él antaño un jabalí..."), la cual se ensancha en un amplio paréntesis sintáctico; en éste se introduce impensadamente una oración principal (verso 396: "un dios le dió...") que va saliendo gradualmente de la subordinación sintáctica, hasta que con el verso 399 empieza un nuevo presente, una inclusión sintácticamente libre del nuevo contenido, que reina por sí solo hasta que en el verso 467 ("que la anciana tocaba ahora...") se vuelve a reanudar la conexión en el punto interrumpido. De todos modos, en interpolaciones tan largas como ésta apenas sería posible una ordenación sintáctica, pero tanto más fácilmente podría haberse obtenido una ordenación en perspectiva, dentro de la acción principal, por medio de una apropiada disposición de los contenidos, exponiendo todo el relato de la cicatriz como un recuerdo de Ulises, que aparece en aquel momento en su conciencia; hubiera sido muy fácil, con sólo comenzar la historia de la herida dos versos antes, al mencionar por primera vez la palabra cicatriz, y cuando ya se dispone de los motivos "Ulises" y "recuerdo". Pero un tal procedimiento subjetivo-perspectivista, creador de primeros y segundos planos, para que el presente resalte sobre la profundidad de lo pasado, es totalmente extraño al estilo homérico; en éste sólo hay primer plano, únicamente un presente uniformemente objetivo e iluminado; y por eso comienza la digresión dos versos más tarde, cuando Euriclea ha descubierto la cicatriz y ya no existe la posibilidad de ordenación en perspectiva, convirtiéndose la historia de la herida en un presente completo e independiente.

La particularidad del estilo homérico se hace aún más clara si se confronta con un texto asimismo épico y antiguo, sacado de otro mundo de formas. Lo voy a intentar con el sacrificio de Isaac, un relato recopilado por el llamado Elohista. Cipriano de Valera traduce el principio como sigue: "Y aconteció después de estas cosas, que tentó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí." Este principio ya nos deja perplejos, si venimos de Homero. ¿Dónde están los interlocutores? No se dice. El lector sabe muy bien, sin embargo, que no están en todo tiempo en el mismo sitio, y que uno de ellos, Dios, debe venir de alguna parte, de alguna altura o profundidad, hasta llegar a la tierra e interpelar a Abraham. ¿De dónde viene, desde dónde se dirige a Abraham? Nada de esto se nos dice. No viene, como Zeus o Poseidón, de Etio-

pía, donde se ha regocijado con un holocausto. Tampoco se nos informa sobre las causas que lo han movido a tentar tan terriblemente a Abraham. No ha discutido con otros dioses en una asamblea, como Zeus; tampoco se nos comunica lo que él decide en su corazón; inesperada y enigmáticamente llega a la escena, desde desconocidas alturas o abismos, y llama: ¡Abraham! Se dirá que esto se explica por la singular idea judía de Dios, tan diferente de la de los griegos. Es cierto, pero no constituye una objeción. Pues ¿cómo se explica la idea judía de Dios? Ya su primitivo Dios del desierto carecía de forma y residencia fijas, y era solitario; su falta de forma, de sede, y su soledad no sólo se han reafirmado en la lucha con los dioses del próximo Oriente que, relativamente, son mucho más intuíbles, sino que se han intensificado. La idea que de Dios se hacían los judíos no era tanto causa como síntoma de su modo de concebir y exponer.

Lo vemos con más claridad todavía si nos fijamos en el otro interlocutor, en Abraham. ¿Dónde se encuentra? No lo sabemos. Él dice: "Heme aquí"; pero la expresión hebrea significa algo así como "Veme" o, como traduce Gunkel: "Oigo" y, en cualquier caso, no pretende señalar el lugar real en que se encuentra Abraham, sino más bien un lugar moral en relación con Dios, que lo ha llamado: "Estoy a tus órdenes". Pero no se nos dice dónde se halla realmente, si en Beer-Seba o en otro lugar, si en su casa o al descampado; al narrador no le interesa y el lector se queda sin saberlo, y también la ocupación a qué se dedicaba al ser llamado por Dios permanece a oscuras. Recordemos, para percibir bien la diferencia, la visita de Hermes a Calipso, donde el encargo, el viaje, la llegada y recepción del visitante, así como la situación y ocupaciones de la persona visitada, son expuestos en muchos versos; e incluso allí donde los dioses aparecen repentina y fugazmente, sea para ayudar a uno de sus favoritos o para perder o confundir a uno de sus odiados mortales, se nos indican su figura y, la mayor parte de las veces, el modo de su aparición y desaparición. Pero en nuestro caso Dios aparece sin figura alguna (y, sin embargo, "aparece"), no se sabe de dónde, y tan sólo percibimos su voz, que no dice más que un nombre, sin adjetivos, sin denotar descriptivamente a la persona interpelada, lo contrario de lo que ocurre en todas las alocuciones homéricas; y de Abraham tampoco se nos hacen sensibles más que sus palabras de réplica: *Hinne-ni*, "Heme aquí", con lo cual, desde luego, se sugiere un gesto conmovedor, expresivo de obediencia y acatamiento, pero cuyo delineamiento queda a cargo del lector. Así, tenemos que de los dos interlocutores no nos son perceptibles más

que las breves palabras abruptas, sin preparación previa, duramente contrapuestas y, cuando más, la figuración de un gesto de fervor: el resto permanece en la oscuridad. Y tampoco los dos interlocutores están en el mismo plano; si nos imaginamos a Abraham en un primer término, donde nos lo podríamos figurar postrado en el suelo, o arrodillado, o inclinándose con los brazos abiertos, o con la mirada fija en lo alto, Dios no estaría ahí: los ademanes y las palabras de Abraham se dirigirían a la imagen interna o hacia la altura, hacia un sitio indeterminado, oscuro —en ningún caso situado en primer término—, de donde la voz llega hasta él.

Después de este comienzo, Dios dicta su orden, y da principio la narración propiamente dicha, ya de todos conocida. Se va desarrollando sin interpolaciones de ningún género, en unas pocas oraciones principales, cuya conexión sintáctica es extremadamente pobre. Imposible pensar en descripción alguna de un instrumento empleado, de un paisaje recorrido, de los siervos o de los asnos que forman la comitiva, y mucho menos de la ocasión en que fueron adquiridos, de su procedencia, material, aspecto o utilidad, por medio de expresiones elogiosas; ni siquiera soportar un adjetivo; son siervos, asnos, madera o cuchillo, y nada más, sin epítetos; no tienen otro fin que el de cumplir la misión que Dios les ha encomendado; lo que son, eran o serán aparte de esto permanece en la oscuridad. Van recorriendo un camino, pues Dios ha indicado el sitio exacto donde ha de consumarse el sacrificio, pero nada se nos dice del camino, excepto que la caminata dura tres días, y esto de una manera indirecta: Abraham con su comitiva se levantó "muy de mañana" y se dirigió al lugar del que Dios le había hablado; al tercer día levantó sus ojos y reconoció el lugar a lo lejos. Este alzar los ojos es el único ademán, más todavía, lo único que se nos refiere del viaje, y aunque por él deducimos que el lugar del sacrificio debe hallarse en una altura, esta referencia señera hace aún más profunda la impresión de vacío del camino; es como si durante el viaje Abraham no hubiera visto nada ni a derecha ni a izquierda, como si hubiera inhibido todas sus manifestaciones vitales y las de sus compañeros, salvo mover los pies. Por lo tanto, el viaje parece un silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional, una contención del aliento, un suceso sin presente, enclavado entre lo pasado y lo que va a ocurrir como una duración vacía, y no obstante medida: ¡tres días! Tres días semejantes debían sugerir naturalmente la interpretación simbólica que más tarde cobraron. Han comenzado "muy de mañana". Pero ¿en qué momento del tercer día levantó Abraham la vista y vió ante sí la meta de su viaje? En el texto nada

se dice. Sin duda, no muy tarde, ya que les quedó tiempo para subir a la montaña y preparar el sacrificio. "Muy de mañana" no señala, pues, una demarcación del momento, ya que reviste más bien un sentido moral al expresar la urgencia y escrupulosidad con que obedece el desdichado Abraham. Amargo para él el amanecer en que enalbarda su asno, llama a sus dos siervos y a su hijo y los hace levantarse; no obstante, obedece, y camina hasta el día tercero, en que, alzando los ojos, ve el lugar. De dónde viene, no lo sabemos nosotros, pero el punto de destino está bien indicado: Jeruel, en la tierra de Moriah. No se ha comprobado qué lugar era éste, ya que es posible que "Moriah" haya sustituído más tarde a otra palabra, pero en todo caso en la narración aparece el nombre del lugar del culto que, en conexión con la ofrenda de Abraham, estaba llamado a obtener una particular significación sagrada. Lo mismo que "muy de mañana" no trata de fijar el tiempo, tampoco "Jeruel en la tierra de Moriah" realiza función alguna de determinación espacial, puesto que en ninguno de los dos casos conocemos el límite opuesto, o sea, el momento en que Abraham alzó los ojos y el punto de donde salió para realizar su viaje. La importancia de Jeruel no consiste tanto en ser el término de un viaje terrenal, en su relación geográfica con otro lugar, como en haber sido elegido para escenario del sacrificio, es decir, por su relación con Dios, y por esto debe ser nombrado en el relato.

En la narración hay un tercer personaje principal: Isaac. Mientras que Dios y Abraham, sus siervos, asnos y herramientas son simplemente nombrados, sin mención de sus propiedades o de cualquiera otra particularidad, Isaac obtiene una aposición; Dios dice: "Toma ahora tu hijo, tu único, a quien amas". Pero esto no constituye una caracterización del propio Isaac, aparte de su relación con el padre y fuera del tema del relato; no es desviación ni interrupción descriptiva, pues no se trata de perfilar la figura de Isaac; puede haber sido hermoso o feo, discreto o tonto, alto o bajo, atrayente o repulsivo: nada sabemos. Tan sólo se nos presenta aquello que debe ser conocido de él aquí y ahora, dentro de los límites de la acción, a fin de que percibamos cuán horrible es la tentación de Abraham, y que Dios se da bien cuenta de ello. Se ve, con este ejemplo antitético, la significación de los adjetivos descriptivos y de las digresiones en el estilo homérico: con la alusión a la vida del personaje descrito, que trasciende del momento actual, a su vida como si dijéramos absoluta, impide la concentración unilateral del lector en la crisis presente, evita, aun en los más terribles acontecimientos, el progreso de una tensión opresiva. Pero en la historia de la ofrenda de Abra-

ham hay tensión opresiva; lo que Schiller reservaba al poeta trágico —robarnos la libertad del ánimo, dirigir y concentrar nuestras fuerzas internas (Schiller dice: "nuestra actividad") en un solo sentido— se produce también en este relato bíblico que, no obstante, debe ser considerado como épico.

Igual contraste hallamos al comparar el empleo que se hace del parlamento. También hablan los personajes en la narración bíblica, pero el parlamento no sirve en ella para darnos a conocer sin reservas sus interioridades, como en Homero, sino justamente para lo contrario, para aludir a un algo implícito, que no se expresa. Dios ordena por sí mismo, pero calla sus motivos e intenciones; Abraham permanece silencioso al recibir la orden, y obra como se le manda. Las palabras que se cruzan entre Abraham e Isaac durante el camino hacia el lugar del holocausto son sólo una interrupción del denso silencio, y contribuyen a hacerlo más denso aún. "Y fueron ambos juntos", Isaac con la leña, Abraham con los útiles para encender el fuego y con el cuchillo. Tímidamente, Isaac pregunta por el cordero, y Abraham le responde como sabemos. Luego el texto repite: "E iban juntos". Todo queda inexpresado.

No es fácil concebir estilos más contradictorios entre sí que los de estos dos textos, antiguos y épicos en la misma medida. Por un lado, figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas con otras en un primer plano y sin huecos entre ellas; ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión. Por el otro, las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo.

Para que no se me entienda mal voy a precisar un tanto esta idea de "trasfondo". He hablado más arriba del estilo homérico como "de primer plano", porque, a pesar de que tantas veces marcha hacia atrás o hacia adelante, sitúa lo que se relata en un presente puro, sin perspectiva. El análisis del texto elohístico nos muestra que la expresión "trasfondo" puede emplearse en un sentido más amplio y hondo. Vemos que hasta el individuo puede ser presentado con "trasfondo": así Dios en la Biblia, pues no es, como Zeus, aprehen-

sible en su presencia, ya que sólo "algo" de Él aparece, mientras se esconde en las profundidades. Pero también los hombres de los relatos bíblicos tienen más trasfondo que los homéricos, más profundidad en el tiempo, en el destino y en la conciencia; a pesar de que el suceso los ocupa por entero casi siempre, no se entregan a él hasta el punto de olvidar lo que les ocurriera en otro tiempo y lugar; sus sentimientos e ideas presentan más capas, son más intrincados. La actuación de Abraham no se explica sólo por lo que momentáneamente le está sucediendo, ni tampoco por su carácter (como la de Aquiles por su osadía y orgullo, y la de Ulises por su astucia y prudente previsión), sino por su historia anterior; recuerda, tiene siempre en la conciencia lo que Dios le ha prometido y lo que ya le ha otorgado, su ánimo se halla hondamente conmovido entre la rebeldía desesperada y la esperanza confiada; su silenciosa obediencia oculta capas y planos diversos, es decir, un trasfondo. Las figuras homéricas, cuyo destino se halla unívocamente fijado, y que despiertan cada día como si fuera el primero, no pueden caer en situaciones internas tan problemáticas; sus pasiones son desde luego violentas, pero simples, y se exteriorizan de inmediato. ¡Cuánto trasfondo, por el contrario, en caracteres como los de Saúl o David, qué intrincadas y de distintos planos las relaciones humanas entre David y Absalón, o entre David y Joab! Es inimaginable en Homero una multiplicidad de planos, un "trasfondo" de la situación psicológica como el que aparece, más sugerido que claramente expuesto, en la historia de la muerte de Absalón y su epílogo (2, Sam. 18 y 19). En esta última no se trata sólo de acaeceres psíquicos, de caracteres con mucho trasfondo y hasta insondables, sino también de un trasfondo puramente espacial. Pues David está ausente del campo de batalla, pero su voluntad y sentimientos irradian y ejercen su influencia incluso sobre Joab, que se resiste y actúa a su antojo. En la grandiosa escena de los dos emisarios alcanzan una expresión perfecta los segundos planos espacial y psíquico, aunque éste apenas sugerido. Contrapóngase a esto la forma en que Aquiles, cuando envía a Patroclo a informarse primero y luego al combate, pardece en "presencia" durante todo el tiempo en que no está corporalmente presente. Pero lo más importante son las muchas capas dentro de cada hombre, cosa que a lo sumo puede encontrarse en Homero en forma de duda consciente entre dos acciones posibles; por lo demás, en él la diversidad de la vida psíquica se nos muestra sólo en la sucesión y cambio de las pasiones, mientras que los escritores judíos consiguen expresar las capas superpuestas y simultáneas de la conciencia y el conflicto entre ellas.

Los poemas homéricos, cuyo refinamiento sensorial, verbal y, sobre todo, sintáctico parece tan superior, resultan, sin embargo, por comparación, muy simples en su imagen del hombre, y también en lo que respecta a la realidad de la vida que describen. Lo que más les importa es la alegría por la existencia sensible y por eso tratan de hacérnosla presente. En medio de los combates y las pasiones, las aventuras y los riesgos, nos muestran cacerías y banquetes, palacios y chozas pastoriles, contiendas atléticas y lavatorios, a fin de que observemos a los héroes en su ordinario vivir y de que disfrutemos viéndolos gozar de su sabroso presente, bien arraigado en costumbres, paisajes y quehaceres. Y de tal manera nos encantan y se captan nuestra voluntad, que compartimos la realidad de su vida, y mientras estamos oyendo o leyendo nos es totalmente indiferente saber que todo ello es tan sólo ficción. El reproche que a menudo se ha hecho a Homero, de ser mentiroso, no rebaja en nada su eficiencia; no tiene necesidad de copiar la verdad histórica, pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo "real", que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él; los poemas homéricos no ocultan nada, no albergan ninguna doctrina ni ningún sentido oculto. Se puede analizar a Homero, como lo hemos intentado nosotros, pero no se le puede interpretar. Corrientes posteriores, orientadas hacia lo alegórico, han intentado ejercer sobre él sus artes interpretativas, pero no han llegado a ningún resultado. Es reacio a este tratamiento, las interpretaciones resultan forzadas y extrañas, y no cristalizan en una teoría unitaria. Las consideraciones de tipo general que encontramos aquí y allá —en nuestro episodio, por ejemplo, la del verso 360: "pues los hombres envejecen pronto en la desgracia"— revelan una tranquila aceptación de las peculiaridades de la existencia humana, pero no la necesidad de cavilar sobre el asunto, y mucho menos el impulso apasionado de sublevarse o someterse con extática entrega.

En los relatos bíblicos todo esto es completamente diferente. Su intención no es el encanto sensorial, y si a pesar de ello producen vigorosos efectos plásticos, es porque los sucesos éticos, religiosos, íntimos que les interesan se concretan en materializaciones sensibles de la vida. Pero la intención religiosa determina una exigencia absoluta de verdad histórica. La historia de Abraham e Isaac no está mejor atestiguada que la de Ulises, Penélope y Euriclea: ambas son leyenda. Sólo que el narrador bíblico, el Elohista, tenía que creer en la verdad objetiva de la ofrenda de Abraham, pues la persistencia de la ordenación sagrada de la vida dependía de la verdad

de este y otros relatos parecidos. Tenía que creer en ella apasionadamente o, de lo contrario, sería, como muchos exégetas racionalistas supusieron y siguen suponiendo todavía, un redomado embustero, no inocente, como Homero, que mentía para agradar, sino un mentiroso político consciente de sus fines, que mentía en provecho de sus pretensiones de mando. Esta opinión racionalista me parece psicológicamente absurda, pero aun cuando la tomemos en serio, de todos modos la relación entre el narrador bíblico y la verdad de su narración es mucho más apasionada y terminante que en Homero. Aquél tuvo que escribir exactamente lo que le dictaba su fe en la verdad de la tradición, o, según el punto de vista racionalista, su propio interés para que pasara por verdad; en cualquier caso, su fantasía creadora o descriptiva estaba estrictamente limitada, su actividad debía reducirse a redactar la piadosa tradición de un modo impresionante. Su producción tendía, ante todo, no al realismo, que, cuando lo conseguía, sólo era un medio y no un fin, sino a la verdad. ¡Ay de aquel que no creyera en ella! Se puede muy bien abrigar objeciones históricas contra la guerra de Troya y contra las aventuras de Ulises sin que por ello la lectura de Homero deje de causar el efecto que éste perseguía; pero el que no cree en el sacrificio de Isaac no puede hacer de este relato el uso para que fué destinado. Más aún. La pretensión de verdad de la Biblia no sólo es mucho más perentoria que la de Homero, sino que es tiránica: excluye toda otra pretensión. El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo. Cualquier otro escenario, decurso y orden no tienen derecho alguno a presentarse con independencia, y está dicho que todos ellos, la historia de la humanidad en general, han de inscribirse en sus marcos y ocupar su lugar subordinado. Los relatos de las Sagradas Escrituras no buscan nuestro favor, como los de Homero, no nos halagan, a fin de agradarnos y embelesarnos; lo que quieren es dominarnos, y si rehusamos, entonces nos declaran rebeldes. No se pretenda objetar que voy demasiado lejos, y que no son las narraciones, sino la doctrina religiosa la que alza estas pretensiones, pues estos relatos están muy lejos de ser sólo, como los de Homero, una "realidad" meramente contada. En ellas se encarnan la doctrina y la promesa, fundidas indisolublemente a los relatos, y precisamente por eso, tales relatos, velados y con trasfondo, albergan un doble sentido oculto. En la historia de Isaac no sólo las intervenciones de Dios al comienzo y al final, sino los sucesos intermedios y lo psicológico que apenas si se rozan, son oscuros y con trasfondo; y por eso el relato da qué

pensar y reclama interpretación. Que Dios tienta también al más piadoso espantosamente, que la única actitud posible ante Él es una obediencia absoluta, pero que sus promesas son inconmovibles, por mucho que sus decisiones nos predispongan a la duda y la desesperación: éstas son las más importantes enseñanzas contenidas en la historia de Isaac; pero nos hacen el texto tan difícil, tan lleno de contenido, encierran tantas insinuaciones sobre la naturaleza de Dios, y sobre la actitud del hombre piadoso, que el creyente se ve obligado una y otra vez a enfrascarse en cada uno de los detalles para buscar la luz que en ellos puede estar oculta. Y puesto que de hecho contiene tanto de oscuro e inconcluso, y puesto que sabe que Dios es un Dios "escondido", su afán interpretativo halla siempre nuevo alimento. La doctrina y el anhelo de interpretación se encuentran íntimamente unidos a la materialidad del relato, el cual es mucho más que mera "realidad" y está perpetuamente en riesgo de perder su propia realidad; como ocurrió más tarde cuando la interpretación dominó de tal modo que llegó a disolverse lo real.

Además de estar el texto bíblico de por sí necesitado de interpretación, su pretensión de dominio lo encauza aún más lejos por este camino. No intenta hacernos olvidar nuestra propia realidad durante unas horas, como Homero, sino que quiere subyugarla; nosotros debemos acomodar nuestra vida propia a su mundo, y sentirnos partes de su construcción histórico-universal, lo cual se hace cada vez más difícil, a medida que el mundo en que vivimos se aleja del de las Sagradas Escrituras; y cuando, a pesar de ello, éste mantiene su pretensión, habrá necesariamente de adaptarse mediante una transformación interpretativa, cosa que durante mucho tiempo fué relativamente fácil: todavía en la Edad Media europea era posible concebir los sucesos bíblicos como acaeceres cotidianos de aquel entonces, para lo cual el método exegético suministraba las bases. Cuando esto ya no puede hacerse, a causa de un cambio de ambiente demasiado violento, o por el despertar de la conciencia crítica, la pretensión de dominio se encuentra en peligro, el método exegético es despreciado y abandonado, los relatos bíblicos se convierten en viejas leyendas y las doctrinas que se han desgajado de ellos pierden su cuerpo, y ya no penetran en la realidad sensible o se volatilizan en el fervor personal.

A consecuencia de esa pretensión de dominio, el método interpretativo se extendió también a otras tradiciones, aparte de la judía. Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos,

sin conflicto ni dificultad alguna. En cambio, el Antiguo Testamento nos ofrece una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse las profecías. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena. Todo lo que se llegue a conocer en ese orden, que interfiera con la historia judía, debe ser introducido como parte constitutiva del plan divino, y como esto sólo es posible por medio de la exégesis del nuevo material, la necesidad de interpretación se amplía, más allá del primitivo campo judeo-israelita, a las historias asiria, babilónica, persa, romana; la interpretación orientada por un sentido determinado se convierte así en un método general para comprender lo real; el mundo extraño, constantemente nuevo, que irrumpe en el horizonte judío y que, tal como se presenta, no se acomoda en él, debe ser interpretado para forzar esa acomodación. Pero lo nuevo, a su vez, repercute casi siempre sobre el obligado marco, que necesita ser ampliado y modificado; en este sentido, la labor interpretativa más impresionante tuvo lugar en los primeros siglos del cristianismo, como consecuencia de la misión entre los infieles llevada a cabo por Pablo y los padres de la iglesia; éstos interpretaron de nuevo toda la tradición judía como una serie de "figuras" anunciadoras de la aparición de Cristo, y señalaron al Imperio romano su lugar dentro del plan divino de salvación de los hombres. Así pues, mientras por una parte la realidad del Antiguo Testamento aparece como verdad total, con pretensiones hegemónicas, estas mismas pretensiones la obligan luego a continuas modificaciones interpretativas de su propio contenido; éste pervive durante milenios, dentro de la vida del hombre europeo, en una evolución activa e incesante.

La pretensión de universalidad histórica y la relación constantemente ahondada y generadora de conflictos con un Dios único y oculto, que, sin embargo, se aparece, y que con sus promesas e intervenciones dirige la historia universal, confiere a los relatos del Antiguo Testamento una perspectiva totalmente distinta de los de Homero. El Antiguo Testamento es en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que éstos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas entran dentro de una conexión histórico-universal, de una interpretación de la historia universal. Aunque contengan elementos extraños, difícilmente acomodables, la interpretación hace presa en ellos, de modo que el lector siente en cada momento la perspectiva religiosa e histórico-universal que confiere a los relatos

aislados su sentido correspondiente y su finalidad común. Si las diversas narraciones y grupos narrativos se hallan más aislados y horizontalmente desligados que los de la *Ilíada* y la *Odisea*, es mucho más fuerte su unidad vertical, que los mantiene a todos bajo el mismo signo, cosa que falta por completo en Homero. Cada una de las grandes figuras del Antiguo Testamento, desde Adán hasta los profetas, encarna un momento de ese enlace vertical. Dios ha elegido y modelado estas figuras para que encarnen su esencia y su voluntad; pero la elección y la plasmación no coinciden, pues la última se va realizando paulatinamente, históricamente, durante la vida terrenal de los elegidos. En la historia de Abraham hemos visto de qué manera ocurre y qué terribles pruebas impone tal modelado. Por eso las grandes figuras del Antiguo Testamento son más evolutivas, más cargadas de historia y tienen un sello más individual que los héroes homéricos. Aquiles y Ulises están magníficamente descritos, con abundancia de hermosos conceptos y epítetos; sus sentimientos se manifiestan sin reservas en sus palabras y ademanes; pero no evolucionan, y la historia de sus vidas se ha basado inequívocamente de una vez y para siempre. Los héroes homéricos están tan poco representados en su devenir y en lo que han devenido, que en su mayor parte, Néstor, Agamemnón, Aquiles, aparecen con una edad estancada desde el principio. Incluso Ulises, que ofrece ocasión señalada para un desarrollo histórico, a causa del largo tiempo de su periplo y de los muchos sucesos que en él tienen lugar, apenas si da muestras de algo semejante. Telémaco ha crecido durante todo este tiempo, indudablemente, y se ha hecho mozo como cualquier otro niño; y también en la digresión sobre la cicatriz son evocadas idílicamente la infancia y adolescencia de Ulises. Pero Penélope apenas si ha cambiado en veinte años; y en el mismo Ulises la edad puramente corporal está velada con tantas intervenciones de Atenea, que lo hace aparecer viejo o joven, según lo exija la situación. Fuera de lo corpóreo, no se hace ni siquiera alusión a otra cosa y, en definitiva, Ulises es completamente el mismo al regreso que cuando, dos décadas antes, abandonó Itaca.

¡Pero qué camino y qué destino se interpone entre el Jacob que consigue arteramente la bendición de primogénito y el anciano cuyo hijo más amado es destrozado por una fiera; entre David, el tañedor de arpa, perseguido por el rencor amoroso de su señor, y el anciano rey, rodeado de apasionadas intrigas, a quien Abisai la Sunamita calienta en el lecho, sin que él la "conozca"! El anciano, del cual sabemos cómo ha llegado a ser lo que es, tiene una individualidad más acusada, más característica que el joven, pues sola-

mente en el curso de una vida preñada de destino se diferencian entre sí los hombres y adquieren carácter propio, y esta historia de la personalidad es lo que nos ofrece el Antiguo Testamento como modelación de los elegidos por Dios para representar papeles ejemplares. Sobre su vejez, marchita a veces, pesa todo el pasado y muestran un sello individual completamente extraño a los héroes homéricos. A éstos el tiempo los afecta sólo exteriormente, y aun ello se nos pone de manifiesto lo menos posible; las figuras del Antiguo Testamento, en cambio, permanecen constantemente bajo la dura férula de Dios, que no sólo las ha creado y elegido, sino que continúa moldeándolas, doblegándolas, amasándolas, y que, sin destruir su esencia, obtiene de ellos formas que su juventud no dejaba presagiar. De nada vale la objeción de que las historias personales del Antiguo Testamento son fruto, muchas veces, de la fusión de leyendas personales diversas, pues la fusión forma parte del nacimiento del texto. ¡Y cuánto más amplias son las oscilaciones pendulares de su destino que las de los héroes homéricos! Pues aunque aquéllos son portadores de la voluntad divina, también son falibles, y expuestos a la desgracia y a la humillación; y en medio de su desgracia y humillación se revela en sus acciones y palabras la sublimidad de Dios. Apenas si hay alguno que no sufra, como Adán, la más profunda humillación, y apenas alguno que no sea ensalzado al trato y a la inspiración divinas. La humillación y la exaltación alcanzan mayores profundidad y altura que en Homero, y se implican en el fondo. Ulises está únicamente disfrazado de mendigo, mientras que Adán es realmente expulsado, Jacob un auténtico fugitivo, José es arrojado al pozo y más tarde será un esclavo en venta. Pero su grandeza, surgida de su misma humillación, es casi sobrehumana, un reflejo de la grandeza divina. Se percibe claramente la relación que existe entre la amplitud de la oscilación pendular y la inmensidad de la historia personal. Precisamente las circunstancias extremas, en las cuales quedamos abandonados a la desesperación desmedida o somos elevados a la felicidad también desmedida, nos confieren, si las superamos, un sello personal que se reconoce como resultado de una historia densa, de una rica evolución. Y esta forma evolutiva confiere casi siempre a las narraciones del Antiguo Testamento un carácter histórico, aun en aquellos casos en que se trata de tradiciones puramente legendarias.

Todos los asuntos de Homero permanecen en lo legendario, mientras que los del Antiguo Testamento, a medida que avanzan en su desarrollo, se van acercando a lo histórico: en la narración de David, predomina ya la comunicación histórica. Hay todavía mu-

cho de legendario, como, por ejemplo, la anécdota de David y Goliath, pero lo esencial consiste en cosas vividas por los mismos narradores, o que éstos conocen por testimonio directo. Ahora bien: para un lector algo experimentado, la distinción entre leyenda e historia es, la mayor parte de la veces, fácil. Si difícil resulta distinguir entre lo verdadero y lo falso o lo parcial dentro de una narración histórica, pues requiere una cuidadosa formación histórico-filológica, es fácil, por lo general, separar lo legendario de lo histórico. Sus estructuras son diferentes. Incluso cuando lo legendario no se acusa inmediatamente por sus elementos maravillosos, por la repetición de motivos tradicionales, por descuido de las circunstancias de tiempo y lugar u otras cosas semejantes, puede ser identificado la mayor parte de las veces por su propia estructura. Se desarrolla con excesiva sencillez. En lo legendario se elimina todo lo contrapuesto, resistente, diverso, secundario que se insinúa en los acontecimientos principales y en los motivos directores; todo lo indeciso, inconexo, titubeante que tienda a confundir el curso claro de la acción y el derrotero simple de los actores. La historia que nosotros presenciamos, o que conocemos por testigos coetáneos, transcurre en forma mucho menos unitaria, más contradictoria y confusa; tan sólo cuando ha producido ya resultados dentro de una zona determinada, podemos con su ayuda ordenarla de algún modo, y cuántas veces ocurre que el pretendido orden conseguido nos parece de nuevo dudoso, cuántas veces nos preguntamos si los resultados aquellos no nos llevaron a ordenar demasiado sencillamente los anteriores acontecimientos. La leyenda ordena sus materiales en forma unívoca y decidida, recortándolos de su conexión con el resto del mundo, de modo que éste no pueda ejercer una influencia perturbadora, y conoce tan sólo hombres definitivamente cortados, determinados por unos pocos motivos simples, y cuya unidad compacta de sentir y de obrar no se puede alterar. Por ejemplo, en la leyenda de los Mártires se enfrentan perseguidos tercos y fanáticos a perseguidores no menos tercos y fanáticos; una situación tan complicada —es decir, realmente histórica— como aquella en que se encuentra el "perseguidor" Plinio en la carta que escribe a Trajano sobre los cristianos es inutilizable para ninguna leyenda. Y eso que éste es un caso relativamente sencillo. Piénsese en la historia que nosotros estamos viviendo: quien reflexione sobre el proceder de los individuos y de los grupos humanos durante el auge del nacional-socialismo en Alemania, o en el de los pueblos y estados antes y durante la guerra actual (1942), comprenderá lo difícil que es una exposición de los hechos históricos y qué inservibles son para la leyenda; lo histórico

contiene en cada hombre una multitud de motivos contradictorios, un titubeo y un tanteo ambiguo en los grupos humanos; muy rara vez aparece (como ahora con la guerra) una situación definida, relativamente sencilla, y aun ésta se halla subterráneamente muy matizada, su sentido unívoco en constante peligro; y los motivos en cada uno de los actores son tan alambicados que los tópicos de la propaganda se logran tan sólo por medio de la más grosera simplificación, lo que trae como consecuencia que amigos y enemigos empleen muchas veces los mismos. Es tan difícil escribir historia, que la mayoría de los historiadores se ve obligada a hacer concesiones a la técnica de lo fabuloso.

Pronto se ve que gran parte de los libros de Samuel contienen historia y no leyenda. En la rebelión de Absalón o en las escenas de los últimos días de David, lo contradictorio y entrecruzado de los motivos en los personajes y en la trama total se han hecho tan concretos que no es posible dudar de su autenticidad histórica. Hasta qué punto los sucesos han podido ser alterados por parcialidad, es cuestión que no nos interesa ahora; lo cierto es que aquí comienza la transición de lo legendario a lo histórico, que se introduce la noticia histórica, ausente por completo en la poesía homérica. Ahora bien: las personas que compusieron la parte histórica de los libros de Samuel son muchas veces las mismas que redactaron las leyendas; además, su peculiar concepción religiosa del hombre en la historia, que anteriormente hemos tratado de describir, no los lleva en modo alguno a la simplificación legendaria del acontecer, y por eso es natural que muchos trozos fabulosos del Antiguo Testamento muestren una estructura histórica; no en el sentido de que haya sido probada la credibilidad de la tradición en forma científico-crítica, sino porque en su mundo legendario no domina la tendencia a la armonización, sin tropiezos, del acontecer, a la simplificación de los motivos y a la fijación estática de los caracteres que elude todo conflicto, titubeo y evolución, como acontece en la forma legendaria. Abraham, Jacob y hasta Moisés producen un efecto más concreto, próximo e histórico que las figuras del mundo homérico, no porque estén más plásticamente descritas —lo contrario es lo cierto—, sino porque la confusa y contradictoria variedad del suceso externo o interno, rica en obstrucciones, que la historia auténtica nos muestra, es en aquéllos patente, lo que depende en primer lugar de la concepción judaica del hombre, y también de que los redactores no eran poetas de leyendas sino historiadores, cuya idea de la estructura de la vida humana provenía de su educación histórica. Es además muy comprensible que, a causa de la unidad de la cons-

trucción religioso-vertical, no pudiera originarse una separación consciente de los géneros literarios. Pertenecen todos a la misma ordenación común, y lo que no era adaptable, por lo menos después de ser sometido a interpretación, no encontraba sitio. Pero lo que nos interesa ante todo en los relatos de David es la transición, tan imperceptible, de lo legendario a lo histórico, que sólo la crítica científica supo poner de manifiesto; y cómo ya en lo legendario se ataca apasionadamente el problema de la ordenación e interpretación del acaecer humano, problema que más tarde rompe los marcos de la historiografía sofocándola por entero con la profecía. De este modo el Antiguo Testamento, en cuanto se ocupa del acaecer humano, se extiende por tres zonas: la leyenda, la noticia histórica y la teología que interpreta la historia.

Relaciónase con lo que acabamos de exponer el hecho de que el texto griego aparezca mucho más limitado y estático también en lo concerniente al círculo de los actores y de su actividad política. En la anécdota del reconocimiento, que hemos tomado como punto de partida, aparecen, además de Ulises y Penélope, el ama Euriclea, una esclava que había comprado el padre de Ulises, Laertes. Ha pasado su vida al servicio de los Laertíadas, como el pastor de puercos Eumeo, y está como éste unida al destino de la familia, a la que ama, y cuyos intereses y sentimientos comparte. Pero no tiene ni vida ni sentimientos propios, sino exclusivamente los de sus dueños. También Eumeo, aun cuando recuerda haber nacido libre, e incluso pertenecer a una casa noble (fué robado cuando niño), no tiene, ni prácticamente, ni en sus sentimientos, una vida propia, y se halla unido por completo a la de su señor. Estas son las dos únicas personas no pertenecientes a la clase señorial que Homero nos describe. De donde se infiere que en los poemas homéricos no se despliega otra vida que la señorial, y todo el resto tiene una participación de mera servidumbre. La clase dominante es todavía tan patriarcal y tan familiarizada con la diaria actividad de la vida económica, que se llega a olvidar a veces su rango social. Pero no se puede dejar de reconocer que constituye una especie de aristocracia feudal, cuyos hombres distribuyen su vida entre combates, cacerías, deliberaciones y festines, mientras que las mujeres vigilan a las sirvientas. Como estructura social, este mundo es inmutable; las luchas tienen únicamente lugar entre diferentes grupos señoriales; de abajo no llega nada. Aun cuando los sucesos del segundo canto de la *Ilíada*, que terminan con el episodio de Tersites, se consideren como un movimiento popular —y dudo que esto pueda hacerse en sentido sociológico, puesto que se trata de guerreros capaces de consejo, es decir, de

gentes que son también miembros, aunque de inferior condición, de la clase señorial—, de todos modos lo que demuestran esos guerreros ante el pueblo reunido es su falta de independencia y su incapacidad para tomar iniciativas. En los relatos de los patriarcas del Antiguo Testamento reina asimismo la constitución patriarcal, pero tratándose de jefes de familia aislados, nómadas o seminómadas, la configuración social causa una impresión de mucho menor estabilidad; no se siente la división de clases. En cuanto el pueblo aparece decididamente, es decir, a partir de la salida de Egipto, su movimiento nos es constantemente perceptible, a menudo con bulliciosa tranquilidad, e interviene frecuentemente en los acontecimientos, ya en su totalidad, ya en grupos aislados, ya en personajes únicos; el origen mismo de la profecía parece hallarse en la indomable espontaneidad político-religiosa del pueblo. Se tiene la impresión de que los profundos movimientos populares en Israel-Judá han debido de ser completamente diferentes y mucho más elementales que hasta en las mismas democracias antiguas.

La profunda historicidad y la profunda movilidad social del texto del Antiguo Testamento implican finalmente una última e importante diferenciación: un concepto del estilo elevado y de la sublimidad muy distintos a los de Homero. Éste ciertamente no teme en absoluto conjugar lo cotidiano-realista con lo trágico-elevado, temor extraño e inconciliable con su estilo; en nuestro episodio de la cicatriz vemos cómo la escena casera del lavatorio, descrita apaciblemente, se entreteje con la grandiosa y significativa acción de la vuelta al hogar. Homero está muy lejos de aquella regla de separación estilística, que luego se impuso casi por todas partes, y a tenor de la cual la descripción realista de lo cotidiano no es compatible con lo sublime, y tan sólo encuentra su lugar adecuado en la comedia o, en todo caso, y cuidadosamente estilizada, en la égloga. Y, sin embargo, está más cerca de dicha regla que el Antiguo Testamento. Pues los episodios grandiosos y sublimes de los poemas homéricos tienen lugar en forma casi exclusiva e innegable entre los pertenecientes a la clase señorial, los cuales permanecen más intactos en su sublimidad heroica que las figuras del Antiguo Testamento, que experimentan profundas caídas en su dignidad —piénsese, si no, en Adán, en Noé, en David, en Job—; y finalmente, en Homero, el realismo casero y la descripción de la vida cotidiana permanecen constantemente dentro de un apacible idilio, mientras que, ya desde el principio, en las narraciones del Antiguo Testamento lo elevado, trágico y problemático se plasman en lo casero y cotidiano: episodios como los de Caín y Abel, Noé y sus hijos,

Abraham, Sara y Agar, Rebeca, Jacob y Esaú, y así sucesivamente, son irrepresentables en estilo homérico. Esto se deduce ya de la diferente especie de conflicto. En las narraciones del Antiguo Testamento, el sosiego de la diaria actividad en la casa, en los campos y en el pastoreo está siempre minado por los celos en torno a la elección y a la bendición paternas, y se suscitan complicaciones inconcebibles para los héroes homéricos. Para que en éstos surjan el conflicto y la enemistad, se necesita un motivo palpable y claramente definible, y una vez surgido rompe en una lucha abierta; mientras que en aquéllos, la constante consunción de los celos y la trabazón de lo económico con lo espiritual conducen a una impregnación de la vida diaria con gérmenes de conflicto y, frecuentemente, a un envenenamiento de la misma. La intervención sublime de Dios actúa tan profundamente en la vida diaria, que las dos zonas de lo sublime y lo cotidiano son fundamentalmente inseparables y no sólo de hecho.

Hemos comparado los dos textos y, en relación con ellos, los dos estilos que encarnan, a fin de obtener un punto de partida en nuestro estudio de la representación literaria de la realidad en la cultura europea. Ambos estilos nos ofrecen en su oposición tipos básicos: por un lado, descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático; por el otro lado, realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático.

Cierto que el realismo homérico no puede equipararse al clasicismo antiguo en general, pues la separación de estilos, que se desarrolló después, no permitió una descripción tan minuciosamente acabada de los episodios cotidianos dentro del marco de lo sublime; en la tragedia, sobre todo, no había lugar para ello; además, la cultura griega se enfrentó en seguida con los fenómenos del devenir histórico y de la diversidad de capas de la problemática humana y los abordó a su manera; finalmente, en el realismo romano aparecen modos peculiares. Cuando la ocasión lo exija, abordaremos los cambios ulteriores del antiguo estilo de representación de la realidad, pero, en general, las tendencias fundamentales del estilo homérico, que hemos tratado de analizar, siguieron imponiéndose hasta las postrimerías de la antigüedad.

Al tomar como punto de partida el estilo homérico y el del Antiguo Testamento, los hemos considerado tal como en los textos se nos ofrecen, haciendo abstracción de cuanto se refiere a su origen, y también hemos dejado de lado el problema de si sus peculiaridades son originales o atribuíbles total o parcialmente a influencias extrañas, y a cuáles. Escapa a nuestro propósito la consideración de este problema, pues dichos estilos, tal como se formaron en los primeros tiempos, han ejercido su acción constitutiva sobre la representación europea de la realidad.

II

FORTUNATA

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata apellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, cedrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitras: nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas; valde successi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt —ego nihil scio, sed audivi— quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscripsit: C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iuliis cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non improbero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...

Estos párrafos pertenecen a la novela de Petronio, de la cual sólo conservamos completo un episodio: el banquete en casa del rico liberto Trimalción. Transcribimos el capítulo 37 y parte del 38. El narrador, Encolpio, pregunta a su vecino de mesa quién es la mujer que corre de un lado para otro en la sala, y obtiene la siguiente respuesta, que procuraremos traducir apegándonos lo más posible a su estilo:

Ésta es Fortunata, la mujer de Trimalción, que cuenta el dinero a fanegas. ¿Y qué creéis que haya sido antes? No me lo toméis a mal, pero no hubierais aceptado de sus manos ni un pedazo de pan. Pero ahora ha entrado de rondón en el Paraíso, y es el ojo derecho de Trimalción. Bueno, os aseguro que si ella le dice a las doce del día que es de noche, la cree. Él no sabe cuánto tiene, de inmensamente rico que es; pero ella, la pícara, está en todo, aun donde menos se podía esperar. No bebe, es ahorrativa, buena

consejera, pero también una mala lengua, realmente viperina. Quien le cae bien, le cae bien, y quien no le entra, no le entra. Trimalción tiene posesiones tan lejos como los halcones vuelan, millones incontables. En el sótano de su portero hay más dinero del que otras gentes tienen por todo capital. ¡Y los esclavos! Creo que ni la décima parte de ellos lleguen a ver jamás su señor. En suma, a su lado ninguno de los pazguatos que están aquí sirve para nada. Y no creáis que necesite comprar nada: todo es producción propia: lana, cera, pimiento, y hasta leche de gallina, si quisierais. Bueno, con deciros que como no tenía bastante producción propia de buena lana compró carneros de Tarento y los encastó en sus rebaños... Ya veis cuántos cojines por aquí: no hay ni uno solo que no esté relleno con lana purpúrea o escarlata; ya os podéis figurar qué hombre tan dichoso. Tampoco sus colibertos son para despreciar. También ellos tienen el riñón bien cubierto. ¿Veis el último, allá atrás? Ése tiene hoy sus ochocientos mil. Ha empezado con nada. No hace mucho tiempo que cargaba leña. Pero, como dice la gente –yo sé esto de oídas–, sorprendió dormido a un íncubo, y entonces encontró un tesoro. Bueno, yo no soy envidioso, cuando Dios lo da... Se le nota todavía que es un liberto y se hace grandes ilusiones (?). Recientemente anunciaba el alquiler de su vivienda de esta manera: "C. Pompeyo Diógenes alquila para el día primero de julio su vivienda, por haber adquirido una residencia." Y a aquel otro, que está en el lugar de los libertos, ¡qué bien le fué! No quiero decir nada de él, pero tuvo una vez un millón y luego le fué mal, y ahora no creo que son suyos ni los pelos que tiene en la cabeza...

La respuesta, que continúa así un rato, es bien minuciosa. No sólo se retrata a la mujer de quien Encolpio quería informarse, sino al anfitrión y a varios comensales, y además el locutor se describe a sí mismo, pues su lenguaje y su modo de apreciar las gentes dan una clara idea de su personalidad. Su lenguaje es la jerga ordinaria y pastosa propia de un rudo hombre de negocios de la ciudad, lleno de frases hechas (*nummos modio meditur, ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere, in caelum abiit, topanta est, ad summam*... deberíamos copiar casi todo) y está declamado con aquel acento sanguíneo que expresa pasiones vivas, pero triviales: asombro, admiración, protesta, encogimiento de hombros, fanfarronería; en resumen: por su forma verbal, las *tam dulces fabulae*, como se los califica luego, descubren lo que indudablemente son, es decir: vulgar murmuración, aun cuando una buena parte de su contenido puede ser verdad, y descubren al mismo tiempo quién es el hombre que las cuenta, a saber, un tipo que encaja perfectamente en el medio que él mismo describe. Da también testimonio de ello su escala de apreciaciones. Pues no cabe duda que cada una de sus palabras está inspirada por el convencimiento de que la riqueza es el bien supremo, cuanta más mejor (*tanta est animi beatitudo*), de que no hay más bien en esta vida que la sobreabundancia de productos de la mejor calidad y su goce

vulgar, y de que, por supuesto, todo hombre busca en este sentido su provecho material. Y por añadidura, él es sin duda un hombre de baja o mediana posición, que admira sinceramente a los ricachones. Así que el buen hombre no sólo describe a Fortunata, Trimalción y sus convidados, sino que, al mismo tiempo, y sin saberlo, se retrata a sí mismo. Posee sin duda, como podemos ver, un punto de vista un tanto unilateral, y habla más con arreglo a sus sentimientos y al hilo de sus asociaciones que lógicamente, pero habla en abundancia y, diríamos, plásticamente. No tiene pelos en la lengua y dice todo lo que se le ocurre. Nada queda en la penumbra, pues se describe todo; igual que en Homero, una luz clara y regular se esparce sobre hombres y cosas; como Homero, tiene ocio suficiente para el acabado, lo que dice es terminante y nada queda oculto o con trasfondo.

Desde luego, existen diferencias marcadas con la manera homérica. Ante todo, el modelado es subjetivo por completo, pues no nos es presentado el círculo de Trimalción como realidad objetiva, sino como imagen subjetiva, tal como se fragua en la cabeza del comensal hablador, quien pertenece también al círculo que describe. Petronio no dice: esto es así, sino que deja a otro yo, que no es el suyo ni tampoco el del fingido narrador Encolpio, enfocar el reflector de su mirada sobre los comensales. Empleo muy artístico de la perspectiva, doble juego de espejos que, en lo que conservamos de la literatura antigua, no me atrevo a decir que sea único, pero sí extremadamente raro. La forma exterior de este empleo de la perspectiva no es verdaderamente nueva, ya que en toda la literatura antigua las personas nos expresan sus experiencias e impresiones. Pero en tales casos nos encontramos, como en los relatos de Ulises ante los feacios o de Eneas ante Dido, con una forma de exposición tratada objetivamente, o con la reacción de una persona frente a los hombres y acontecimientos que le afectan, y en la que lo subjetivo es tan inevitable como desprovisto de artificio, mientras que allí tenemos, por un lado, el más agudo subjetivismo, subrayado todavía por la manera personal de hablar y, por otro, una intención objetiva, pues se busca la descripción objetiva de los comensales, comprendido el que habla, por medio del procedimiento subjetivo. El método provoca una ilusión más sensible y concreta de vida, pues al describir a los comensales uno de los invitados, que pertenece tanto interior como exteriormente al grupo, el punto de vista queda colocado dentro del cuadro mismo, con lo cual gana en profundidad y parece como si la luz proviniese de él. No de otra forma trabajan ciertos escritores de hoy, como Proust, sólo que con mayor conse-

cuencia dentro de lo trágico y problemático, de lo cual nos ocuparemos en seguida. El procedimiento de Petronio es, por lo tanto, artístico en el más alto grado y, si no ha tenido precedentes, genial. Los comensales son juzgados con sus propios criterios, que se erigen en jueces con sólo pronunciarlos, y la plebeyez de estos nuevos ricos destaca crudamente por el hecho de que en su propia mesa se hable de ellos en esa forma. En la literatura satírica antigua se encuentran desde luego retazos de técnica semejante, pero no conozco nada tan consciente y logrado como esta página de Petronio.

Otra diferencia importante con respecto al estilo homérico consiste en lo siguiente. El comensal se empeña en subrayar lo que esta gente fuera antaño, contraponiéndolo a lo que son ahora. *Et modo, modo quid fuit,* dice de Fortunata; *de nihilo crevit,* y *quam bene se habuit,* respecto a dos de los invitados. También Homero gusta, según hemos hecho ya notar, de interpolaciones sobre el origen, nacimiento y vida anterior de sus personajes. Pero sus datos son de una especie completamente diferente. No nos conducen hacia lo evolutivo y cambiante, sino, por el contrario, hacia un punto de apoyo fijo. El oyente griego, educado en la genealogía mitológica, necesita conocer la proveniencia y la familia de las personas de quienes se habla, clasificarlas de esta forma; al igual que en los tiempos modernos, en los círculos aristocráticos cerrados o en los de la burguesía patricia, se define a los recién llegados por datos sobre su familia paterna y materna. Esto provoca mucho menos la impresión de devenir histórico que la ilusión de una constitución social estable y bien fundada, a cuyo lado los cambios de la persona y su destino particular parecen relativamente insignificantes. Pero nuestro comensal piensa en el cambio en el tiempo, en los orígenes de la fortuna (en lo cual, como en todo lo que dice, es del mismo sentir que el resto de los comensales). Concibe el mundo en constante movimiento, nada es seguro, y menos que nada el bienestar y la posición social. Su sentido histórico es unilateral, ya que sólo le interesa la posesión de dinero, pero es auténtico. (Los otros comensales hablan también una y otra vez de la inestabilidad de la vida.)

Los altibajos de la riqueza son lo que esencialmente le interesa, y ellos le han enseñado, como a los compañeros de mesa, a desconfiar de toda clase de estabilidad. Hace poco uno era todavía un esclavo, un cargador, un *mancebo de placer,* podía uno ser golpeado, vendido, expulsado; de pronto se encuentra en medio del lujo más desenfrenado, convertido en gran propietario y especulador, y mañana puede todo volver a la nada. Es, pues, natural, que pregunte:

et modo, modo quid fuit? Esto no es, o no es solamente, envidia y malquerencia —en el fondo, el hablante es bonachón—, sino la expresión de su interés verdadero y profundo. Ahora sabemos que los cambios de fortuna ocupan un lugar muy importante en la literatura antigua y que también la ética filosófica se ha inspirado frecuentemente en ellos. Pero, cosa rara, pocas veces nos producen esta impresión de vida histórica. Dichos cambios aparecen, bien en la tragedia, como destino singular y monstruoso, bien en la comedia, como resultado de una extraordinaria conjunción de circunstancias especiales; ya se trate del rey Edipo, alcanzado por una maldición predicha largo tiempo ha y arrojado en la más espantosa miseria; o de la pobre muchacha o del esclavo, que resultan ser hijos de un hombre rico, secuestrados o perdidos en un naufragio, de manera que ya pueden contraer sin más las nupcias deseadas; en cualquiera de los dos casos ocurre algo extraordinario, cuidadosamente preparado, que cae fuera de la marcha normal de las cosas y ocurre solamente a uno o a unos pocos, mientras que el resto del mundo persiste en la inmovilidad y parece contemplar a su vez el extraordinario acontecimiento.

En el arte literario imitativo de los antiguos el cambio de fortuna tiene casi siempre la forma de un destino que irrumpe del exterior, y no es producido por una evolución interior del mundo histórico, mientras que la literatura gnómica filosófico-popular, aunque no pierde de vista los avatares de la fortuna en todo hombre y en cualquiera situación, los presenta siempre en una forma teórica. Las observaciones sentenciosas sobre el cambio de la humana fortuna se encuentran también a menudo en el banquete de Trimalción y, por otra parte, en la alusión al íncubo que hace el comensal revive algo de la tendencia a adscribir el cambio de fortuna a una causa externa. Pero lo que domina en la obra de Petronio es la visión práctica y terrenal y, por lo mismo, histórico-interna de los cambios del destino. En forma altamente práctica y terrenal, nos cuenta Trimalción el origen de su fortuna, y por todas partes encontramos algo parecido, pero lo que provoca la impresión de historia interior es sobre todo lo colectivo. No es uno solo o unos pocos los alcanzados por un destino extraordinario y singular, mientras el resto del mundo persiste en su calma, sino que ya sólo en lo que dice el comensal charlatán nos salen al encuentro cuatro personajes que nadan en las mismas aguas, dedicados a la misma especie de aventurera caza de la suerte, por lo cual todos ellos corren un destino semejante que, no obstante las diferencias personales de su agitada suerte, es muy común y ordinario. Y detrás de los cuatro

personajes descritos, uno ve toda la mesa, de cada uno de cuyos miembros se puede presumir que lleva una vida susceptible de una descripción pareja. Y más allá todavía, la imaginación sitúa un mundo entero de existencias semejantes, hasta formarse un cuadro económico-histórico, sobremanera animado, de un constante subir y bajar interior de estos avispados cazadores de fortuna y de goces sórdidos. Es fácil comprender que una sociedad de hombres de negocios de baja extracción se presta muy especialmente para esta clase de descripciones, para este modo de contemplar las cosas: en ella se refleja de la manera más clara el altibajo de los acontecimientos, sin que nada duradero sujete su balanza, puesto que sus componentes no poseen ni tradición interior ni compostura exterior: sin dinero no son nada. Apenas si existe en la literatura antigua un trozo que en este sentido muestre con fuerza semejante un movimiento histórico interno.

Y ahora llegamos a una tercera diferencia con el estilo homérico, sin duda la más importante de todas, a la particularidad más significativa del cuadro y que lo acerca al realismo moderno con ventaja sobre todo lo que nos ha llegado de la antigüedad. Y no, precisamente, en virtud de la vulgaridad del asunto, sino por la exacta y en modo alguno esquemática descripción del ambiente. Los individuos reunidos en casa de Trimalción son libertos advenedizos del sur de la península, del siglo I, todos con sus mismas ideas y hablando su mismo lenguaje, desprovisto casi de estilización literaria. Apenas si puede encontrarse algo parecido en cualquier otra obra. La comedia nos reproduce el medio social en una forma mucho más generalizada y esquemática, con tiempos y lugares muy vagos, y apenas si nos proporciona indicios sobre el modo de hablar personal. La sátira contiene desde luego mucho material que marcha en la misma dirección y, sin embargo, la representación del ambiente no es tan amplia y generosa, sino más bien moral y encaminada a la crítica de un algo ridículo o vicioso; finalmente, la novela, *fabula milesia,* a cuyo género pertenece también la obra de Petronio, se halla, en otras obras y fragmentos que conservamos, tan abundantemente salpicada de motivos mágicos, aventureros, mitológicos y, sobre todo, eróticos, que no puede ser considerada como imitación de la existencia cotidiana, para no decir nada de la estilización del lenguaje, irreal y retórico.

Lo más cercano a esta amplia descripción de la auténtica vida diaria lo tendríamos en la literatura alejandrina, como, por ejemplo, las dos mujeres en la fiesta de Adonis, de Teócrito, o el proceso del alcahuete, de Herodas. Pero incluso estas dos muestras —poe-

mas en verso— son con respecto a lo real, a la subestructura social, más caprichosas y estilizadas en el lenguaje que la de Petronio. Éste cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su subestructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo a que haya llegado el realismo antiguo; si fué el primero o el único en emprender esa tarea, o hasta qué punto haya sido precedido por el mimo romano, es tema que podemos soslayar ahora.

Si Petronio nos muestra el punto extremo a que pudo llegar el realismo antiguo, muy bien podemos ver en su obra lo que este realismo no podía o no quería dar. La obra de Petronio es de carácter puramente cómico. Los personajes que intervienen, lo mismo aisladamente que en conjunto, están deliberada y unitariamente sujetos a un estilo bajo, tanto en el modo de tratarlos como en su manera de hablar, lo que trae como necesaria consecuencia que se elimine todo lo problemático, que, psicológica o sociológicamente, sugiera intrincamientos graves o hasta trágicos, ya que perturbaría el estilo con su excesivo peso. Pensemos un momento en los autores realistas del siglo XIX, en Balzac o Flaubert, Tolstoi y Dostoievski. El viejo Grandet *(Eugénie Grandet)* o Fedor Pavlovich Karamasoff no son simples caricaturas como Trimalción, sino terribles realidades que hay que tomar en serio, envueltos en trágicos conflictos y trágicos en sí mismos, a la vez que grotescos. En la literatura moderna, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, y todo episodio, tanto fabuloso como de alta política, o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados por el arte imitativo, y lo son la mayoría de las veces, de manera severa, problemática y trágica. En la antigüedad esto es totalmente imposible. Aunque en las poesías pastoriles y eróticas existan algunas formas intermedias, en conjunto rige la regla de la separación de estilos a que nos referimos en el primer capítulo: lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia, sin ahondamientos problemáticos. Todo lo cual impone estrechos límites al realismo antiguo, y si empleamos esa palabra con mayor rigor habremos de convenir en que se excluye cualquier acogida seria, en la literatura, de los oficios y clases corrientes —comerciantes, artesanos, campesinos, esclavos—; de los escenarios cotidianos —casa, taller, tienda, campo—; de la vida habitual —matrimonios, hijos, trabajo, alimentación—; en una palabra, del pueblo y de su vida.

Por consiguiente, en el realismo antiguo tampoco se hacen resaltar claramente las fuerzas sociales que constituyen la base de

las circunstancias que nos presenta, lo cual hubiera podido tener lugar, únicamente, dentro del marco de lo problemático seriamente planteado; pero como los personajes no abandonan nunca el terreno de lo cómico, sus relaciones con la colectividad no son otra cosa que acomodación hábil o singularización grotesca y reprobable. El individuo, presentado realistamente, nunca tiene razón frente a la sociedad, la cual aparece como institución dada, que no necesita de ninguna explicación de sus orígenes y sus efectos, que se halla siempre como fondo inconmovible del acaecer particular. También esto ha cambiado mucho en la época moderna. Para la antigua literatura realista la sociedad no existe en tanto que problema histórico, sino en todo caso moral, y todavía la moralidad se refiere más al individuo que a la sociedad. La crítica de los vicios y deformidades, por muchas que sean las personas viciosas o ridículas que salgan a escena, plantea el problema en forma individual, y no podrá conducir nunca al descubrimiento de las fuerzas que mueven la sociedad. Por eso, detrás de todo el engranaje que Petronio nos presenta, no se deja adivinar nada que pueda hacernos comprender las cosas a base de su trabazón político-económica, y el movimiento histórico de que hablábamos antes es tan sólo un movimiento superficial. No queremos decir, naturalmente, que Petronio haya debido incluir en su obra un estudio de economía política. No tenía siquiera necesidad de ir tan lejos como Balzac, el cual en su novela citada, *Eugénie Grandet,* describe la formación de la fortuna de Grandet de una manera que nos refleja toda la historia francesa desde la Revolución hasta la Restauración. Hubiera bastado con una ligazón constante y deliberada, aun cuando asistemática, con los sucesos y circunstancia de su tiempo. Los Petronios modernos conectan la descripción de los especuladores con la inflación después de la primera guerra mundial, o con otras conocidas épocas de crisis; ya Thackeray liga su gran novela —a pesar de estar desarrollada más bien en un sentido moral que propiamente histórico— al fondo de las épocas napoleónica y posnapoleónica.

Nada de esto se encuentra en Petronio. Cuando hace mención a los precios de las subsistencias (44), a otras circunstancias de la ciudad (44, 45 y *passim)* o a la historia de la vida y fortuna de los comensales (aparte del pasaje comentado, particularmente en 57 y 75), omite cualquier indicación de lugar, de tiempo, de situación político-económica. Es cierto que podemos comprobar fácilmente que se trata de una ciudad del sur de Italia en la época de los primeros emperadores, ya que el historiador moderno puede utilizar, como material precioso, los datos que la obra proporciona, y es

de suponer que los contemporáneos se dieron cuenta del hecho con más facilidad que nosotros, pero Petronio no concede valor alguno al aspecto histórico-temporal de su obra. Si fuera otro el caso, si hubiera unido las circunstancias y los diversos episodios a una situación político-económica determinada de la primera época imperial, habría hecho surgir ante los ojos del lector un fondo histórico que hubiera completado nuestra evocación. Se hubiera producido una profundidad histórica, al lado de la cual el perspectivismo de Petronio, antes mencionado, no es más que superficial; y entonces hubiéramos podido hablar realmente, y no por mera comparación, de movimiento histórico. Pero esto hubiera roto el estilo que Petronio quería mantener y no hubiera sido posible sin una idea que no le era accesible: la de "fuerzas" históricas. Tal como él lo presenta, el movimiento, a pesar de su vivacidad, no trasciende del cuadro, nada se mueve detrás, el mundo queda quieto. El trozo es, sin duda, una pintura de la época, pero esta época nos hace el efecto de que siempre existió en la misma forma, con señores que dejan a los esclavos que "amaron" una gran parte de su fortuna, con empresas mercantilistas que producen gigantescos beneficios, etc. La temporalidad o historicidad de todas estas cosas no interesa a Petronio ni a sus lectores coetáneos: nosotros somos los primeros en comprobarlas ahora, y los modernos historiadores de economía sacan de ahí sus conclusiones.

En este punto tropezamos irremisiblemente con una cuestión fundamental y difícil. Si la literatura antigua no fué capaz de representar la vida ordinaria en forma severa, problemática y sobre un fondo histórico, sino en un estilo bajo, cómico o, en último caso, idílico, ahistórico y estático, no fué sólo por una limitación de su realismo, sino ante todo por una limitación de su conciencia histórica. Pues precisamente en las circunstancias económicas y espirituales de la vida corriente es donde se manifiestan las fuerzas que se hallan en la base de los movimientos históricos; estos movimientos, ya guerreros o diplomáticos, ya concernientes a la constitución interna del estado, no son otra cosa que el resultado último de los cambios que acaecen en el fondo de lo cotidiano. Vamos a ver, para comprenderlo, un texto de la historiografía antigua, y elijamos, precisamente, uno no muy alejado en el tiempo de la obra de Petronio, que nos presenta un profundo movimiento revolucionario: el comienzo de la rebelión de las legiones germánicas después de la muerte de Augusto, y que corresponde a los *Anales* de Tácito, capítulo XVI y siguientes del libro primero. Dice así:

Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur, praesidente Iunio Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quaenam post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis conloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus deterrimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditionis ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam: denis in diem assibus animam et corpus aestimari: hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur: ut singulos denarios mererent, sextus decumus stipendii annus finem adferret; ne ultra sub vexillis tenerentur, set isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen aput horridas gentes e contuberniis hostem aspici. Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...[1]

---

1 Así estaban las cosas en Roma, cuando estalló entre las legiones panónicas una rebelión, no por causas nuevas de cualquier índole, sino porque el cambio que se efectuaba en el trono ofrecía una ocasión para el levantamiento, y la posible guerra civil esperanzas de beneficios. En el mismo campamento de verano había tres legiones, cuyo comandante, Junio Blaeso, había ordenado interrumpir los acostumbrados trabajos al recibir la noticia de la muerte de Augusto y de la elevación de Tiberio al trono, para celebrar los días de duelo y de fiesta consiguientes. Con esto, la tropa perdió el orden y la obediencia; empezó a prestar oído a discursos soliviantadores, a desear una vida más cómoda y ociosa, y a oponerse al trabajo y a la disciplina. En el campamento se hallaba un cierto Percenio, que había sido con anterioridad jefe de una claque de teatro, y era ahora soldado raso: poseía una labia desvergonzada y una cierta habilidad para dirigir multitudes, a causa de su antiguo oficio. Éste empezó a amotinar gradualmente, en reuniones nocturnas, a gentes inexperimentadas que concebían inquietudes por la situación en que se vería la profesión de soldado después de la muerte de Augusto. También solía hacerlo hacia el anochecer, una vez que los más inteligentes se habían ido, reuniendo alrededor suyo a los peores. Finalmente, cuando ya había conseguido muchos partidarios y un cierto número de auxi-

A primera vista parece como si el texto diera expresión, dentro de la más estricta severidad, a un movimiento de las capas bajas, con la exacta indicación de los motivos prácticos cotidianos, del fondo económico y de los sucesos reales que tuvieron lugar. La exposición de las quejas de los soldados en el discurso de Percenio, o sea: servicio demasiado largo y duro, sueldo insuficiente, escasa previsión para la vejez, corrupción, envidia hacia las tropas de la metrópoli, mejor acondicionadas, está expuesta con una vitalidad y una plasticidad extraordinarias, raras incluso en un historiador moderno. Tácito es un gran artista, en cuyas manos las cosas se tornan penetrantes y vivas.

El supuesto historiador moderno habría procedido de modo más teórico (y, posiblemente, con más documentos); no hubiera hecho hablar a Percenio en esta ocasión, sino emprendido por sí mismo una investigación objetiva, imparcial y documentada de las condiciones de sueldo y previsión, o hubiera remitido al lector a otra investigación suya o a la de un colega; seguramente, hubiera discutido la legitimidad de las exigencias, lanzando una mirada retrospectiva a la posterior, etc. Como Tácito no lo hace, el actual historiador de la antigüedad se ve precisado a cambiar la disposi-

liares para la rebelión, ordenó una reunión general, como si fuera comandante en jefe, y dirigió a los soldados las siguientes preguntas: ¿Por qué obedecían como esclavos a un pequeño número de centuriones y a otro aun menor de tribunos? ¿Cuándo se atreverían a exigir mejoras en su situación si no lo hacían ahora, ejerciendo presión por medio de peticiones y amenaza armada sobre un príncipe nuevo e inseguro aún en su posición? Demasiado tiempo se había soportado por cobardía el tener que prestar servicio treinta o cuarenta años, hasta la vejez, la mayoría con un cuerpo mutilado por las heridas. Y ni siquiera después de la licencia terminaba el servicio, sino que se pasaba a la reserva, y, bajo otro nombre, había que hacer el mismo trabajo. Y aun suponiendo que uno superara tantas fatigas, a la postre era enviado a tierras lejanas, donde se le otorgaban pantanos o montañas yermas como terrenos de labor. Y el mismo servicio también es agobiador y está demasiado mal pagado: cuerpo y alma están tasados en diez ases diarios, de los cuales tiene uno que pagar además las ropas, las armas y la tienda, y entregar dinero para sobornar a los centuriones y librarse de sus persecuciones y conseguir algunas jornadas de descanso. Para colmo uno se ve metido en una eterna alternativa de golpes y heridas, duros inviernos y veranos agobiadores, la guerra horrible y paz estéril. Para todo lo cual no existe más remedio que la fijación de condiciones para el servicio militar: el jornal debe consistir en un denario, y el tiempo de servicio debe ser limitado a diez y seis años, sin ser después mantenidos en la reserva, sino que en el mismo campamento deberá pagárseles en metálico su provisión. ¿O es que acaso las cohortes pretorianas, que tienen dos denarios de sueldo y terminan el servicio a los diez y seis años, deben enfrentarse con más peligros que nosotros? Nada más lejos de él, naturalmente, que pretender empequeñecer la grandiosa importancia del servicio de guarnición en Roma; sin embargo, que vivieran entre pueblos salvajes, y pudieran contemplar al enemigo desde sus cuarteles...

La multitud tributó un ruidoso aplauso; y a cada uno de ellos se le hicieron patentes sus propias miserias: éste señalaba las huellas de azotes, aquél su cabello gris, la mayoría sus ropas destrozadas y sus cuerpos desnudos...

ción de los materiales que le ofrecen los historiadores antiguos, al completarlos por medio de inscripciones, descubrimientos arqueológicos y toda clase de testimonios mediatos, a fin de poder explayar su punto de vista. Tácito presenta las quejas y peticiones de los soldados, que arrojan luz sobre su situación real y cotidiana, tan sólo como exteriorización del cabecilla Percenio: no ve la necesidad de discutirlas, de preguntar si eran justas o injustas, de explicar cómo se había transformado la situación de los soldados romanos desde la República, ni de nada semejante. Todo esto no le parece que merezca la pena de ser tratado, y sin duda que podía contar con que su lector no iba a echar de menos nada de esto. Aún más. Desvaloriza de antemano los pretendidos motivos reales de la rebelión, presentados en el discurso del cabecilla e indiscutidos por su parte, por cuanto ya al principio indica las verdaderas causas, según su punto de vista exclusivamente morales: *nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentian turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat.* No se puede decir nada más peyorativo. En su opinión, no se trata más que de insolencia plebeya, de falta de disciplina, debida a la interrupción del servicio ordinario (están ociosos, por eso gritan, dice Faraón de los judíos). Debemos guardarnos de atribuir a la palabra *novis* una especie de reconocimiento de la justicia de quejas antiguas; nada más lejos de la intención de Tácito, pues incesantemente nos señala que sólo los peores individuos se hallan desde el principio dispuestos al levantamiento, y siente el más profundo desprecio hacia el dirigente Percenio, ex-jefe de claque teatral, con su educación histriónica, que se comporta como si fuera un general *(velut contionabundus).*

Se ve, pues, que la gran vivacidad de la relación de las quejas de los soldados y de sus exigencias no se basa en absoluto en una comprensión de sus demandas. Esto se podría explicar naturalmente por su mentalidad conservadora y aristocrática; una legión revolucionaria no podía ser para él más que un tropel sin ley, y un soldado raso convertido en jefe de rebeldes se sale de toda concebible ordenación estatal, ya que, incluso en los tiempos revolucionarios de la historia romana, los más radicales insurrectos habían perseguido sus planes a través de su inclusión dentro de la carrera de funcionarios del Estado; aparte de lo cual debían de originarle muchas aprensiones el creciente poderío de las tropas, que ya durante la guerra civil se había hecho amenazador, y que más tarde habría de destruir toda la estructura del estado. Pero esta explicación no es suficiente. Pues no es ya que carezca de comprensión por las demandas de los soldados, sino que no siente el menor

interés por las mismas; ni polemiza contra ellas ni se toma el trabajo de demostrar que sean injustas, sino que unas cuantas apreciaciones puramente morales le bastan para quitarles todo peso desde un principio (*licentia, spes praemiorum, pessimus quisque, inexperti animi*).

Si en aquellos tiempos hubiera existido una mentalidad contraria, que considerara las acciones de los hombres desde un punto de vista más social e histórico, Tácito se hubiera visto obligado a penetrar en el problema que aquellas peticiones planteaban, como ocurre en nuestros tiempos, en que el político más conservador se ve en la necesidad de tomar en consideración, o cuando menos de discutir, los problemas que le plantea su contrincante socialista, lo que a menudo exige una penetración a fondo en el asunto. Tácito no tenía tal necesidad, pues no podía haber entonces semejantes adversarios, ya que no existía en la antigüedad una investigación metódica y genuinamente histórica de la evolución de los movimientos sociales y espirituales. Ya ha sido notado de pasada por algunos investigadores modernos. Norden, en su *Antiken Kunstprosa* (*Prosa artística de la antigüedad* II, 647), escribe: "...Debemos de reconocer que la historiografía antigua no ha alcanzado nunca, ni siquiera intentado, una exposición de las ideas generales que mueven al mundo", y Rostovtzeff en su libro sobre la sociedad y la economía en el Imperio romano (I, 78): "Los historiadores no se interesaban por la vida económica del Imperio." Ambas manifestaciones, tomadas al azar, parecen a primera vista no tener gran cosa en común, pero se refieren en realidad a la misma característica de la manera antigua de ver el acaecer humano: no percibe fuerzas, sino vicios y virtudes, éxitos y errores; su modo de plantear el problema no es, ni espiritual ni materialmente, histórico-evolutivo, sino moral. Lo cual guarda estrecha relación con aquella concepción general que se pone de manifiesto en la separación de estilos entre lo trágico-problemático y lo realista: ambos modos de concebir provienen de un horror aristocrático ante el devenir que se desarrolla en las profundidades, el cual es considerado como vil y orgiástico y carente de ley.

Estas reflexiones podrían conducirnos muy lejos, podrían incluso proporcionarnos explicaciones sobre la limitación del pensamiento científico antiguo, explicaciones no nuevas en verdad, pero que resultarían netamente en nuestro caso. A causa, sin embargo, de los límites que nuestro tema y nuestros conocimientos nos imponen, deberemos conformarnos con algunas observaciones histórico-espirituales, que importan a nuestro propósito. Una especie de his-

toriografía moral y las más de las veces estrictamente cronológica, que trabaja con categorías de orden inmutables, no puede obtener formaciones conceptuales sintético-dinámicas como las empleadas hoy en día. Conceptos tales como "capitalismo industrial", o "economía de plantaciones", que son síntesis de caracteres objetivos, especialmente aplicables, por otra parte, a épocas bien determinadas; y aquellos otros como "Renacimiento", "Ilustración", "Romanticismo", que significan desde luego épocas, pero que son también síntesis objetivas, aplicables a veces a épocas diferentes de las que en un principio designaban, por conceptos que decantan los fenómenos en su vaivén; sus caracteres se persiguen primero en su aparición aislada y después en su difusión cada vez más densa, finalmente en su reflujo, transformación y desaparición, y es esencial a todas estas formaciones conceptuales que implican su propio devenir y trasmutación, que entrañan, por lo tanto, una noción histórico-evolutiva. En cambio, las formaciones conceptuales morales, e incluso políticas (aristocracia, democracia, etc.) de la antigüedad son otros tantos modelos *a priori* y, desde Vico hasta Rostovtzeff, todos los investigadores modernos se han empeñado en reducirlos, en encontrar la forma práctica, accesible a nuestro pensamiento, que tras ellos se oculta, mediante una rebusca y una nueva ordenación de los caracteres. En la misma página de la obra de Rostovtzeff antes citada, la primera frase dice así: "Sin embargo, se nos presenta el problema de explicar la existencia de una cantidad relativamente grande de proletarios en Italia." Una frase como ésta, un planteamiento semejante del problema, sería inconcebible en un autor antiguo. Rostovtzeff va más allá de los movimientos de primer plano y busca los cambios pertinentes en procesos histórico-evolutivos, que los autores antiguos no notaron o no ordenaron en ninguna conexión sistemática. Si nos fijáramos, por ejemplo, en Tucídides, encontraríamos, al lado de la exposición corrida de los acontecimientos de primer plano, no más que apreciaciones de tipo estático-apriorístico-moral acerca del carácter humano o del destino, aplicadas cada vez a una situación determinada, pero que poseen en sí validez absoluta.

Volvamos a nuestro texto de Tácito. Si no abriga el menor interés por las reclamaciones de los soldados, ni tampoco intención alguna de examinarlas objetivamente, ¿por qué las expone con tanta vivacidad en el discurso de Percenio? ¿Las razones son puramente estéticas. Los grandes discursos, en su mayor parte ficticios, son apropiados al estilo de la gran historiografía, sirven para la dramatización intuitiva *(illustratio)* del episodio, y a veces también para

explayar grandes pensamientos políticos y morales; en todo caso deben ser las piezas retóricas brillantes de la exposición. Se permite una compenetración con las ideas del supuesto orador, e incluso cierto realismo, pero en esencia son productos de una determinada tradición estilística, inculcada en las escuelas de retóricos: componer los discursos que este o aquel personaje hubiera pronunciado en esta o aquella grande ocasión histórica era un ejercicio a la moda. Tácito es un maestro, y sus piezas oratorias no son simple ostentación, sino que están realmente impregnadas del carácter y de las situaciones del hombre que figura como orador; pero, primero que todo, son retórica. Percenio no habla en su propio lenguaje, sino en el de Tácito, es decir, sumamente conciso y justo y muy patético. Sin duda alguna, en sus palabras —transcritas por lo demás en lenguaje indirecto— vibra la emoción real de los soldados rebeldes y de su jefe, sólo que, aunque admitamos que Percenio fuera un orador popular bien dotado, ninguna propaganda revolucionaria se conduce en una forma tan breve, aguda y ordenada; y de jerga militar no hay trazas (un apodo popular, *Cedo alteram,* es mencionado por Tácito en el capítulo XXIII).

Lo mismo ocurre con las palabras del soldado Vibuleno en el capítulo XXII, que ya en el capítulo siguiente son desacreditadas como mentiras: extraordinariamente emotivas, pero retóricamente estilizadas en el más alto grado. Puede ser, como observa J. B. Hofmann en su libro sobre el lenguaje familiar latino (*Lateinische Umgangsprache,* Heidelberg, 1926, § 63), que las tan empleadas anáforas (*quis frati meo vitam, quis fratrem mihi reddit*) hayan sido muy usadas popularmente; a pesar de ello, se trata de un movimiento retórico de alto estilo, y no de habla militar. Y éste es el segundo rasgo diferencial de la historiografía antigua: que es retórica. El moralismo y la retórica le prestan un alto grado de orden, claridad y efectividad dramática; en los romanos se añade su grande y unificadora mirada sobre el vasto escenario en el cual se desarrollaban los episodios, políticos y militares, a cuyas cualidades se junta todavía, en los grandes autores, un conocimiento realista del corazón humano, basado en la experiencia, sensato sin ser mezquino; incluso se encuentran esbozos de explicación histórico-personal de los caracteres, como en la descripción del carácter de Catilina por Salustio, y sobre todo la de Tiberio por Tácito. Pero aquí está el límite. Moralismo y retórica son incompatibles con una captación de la realidad como evolución de fuerzas; la historiografía antigua no nos proporciona ni historia del pueblo, ni historia de la economía, ni historia del espíritu, cosas que sólo podemos conseguir indirectamente a

través del acervo de hechos. Y por enormemente diferentes que sean los dos textos que hemos considerado: el parlamento del comensal en Petronio y la rebelión de los soldados panónicos en Tácito, ambos ponen igualmente de manifiesto los límites del realismo antiguo y, con ello, los de la antigua conciencia histórica.

Se imaginará el lector que, a fin de encontrar un ejemplo antitético en el cual se ensanchan de modo considerable esos límites, elegiré un texto moderno. Pero no hace falta, ya que disponemos de textos de la literatura judeo-cristiana, no muy distanciados de los de Petronio y Tácito. Escojo el relato de la negación de Pedro, siguiendo la redacción de Marcos: las diferencias entre los Sinópticos son insignificantes.

Después de la detención de Jesús —sólo él ha sido detenido, y se ha dejado huir a sus acompañantes—, Pedro sigue de lejos a la gente armada que le conduce, y osa penetrar en el patio del palacio del gran sacerdote, donde, como si fuera un curioso ajeno al hecho, se sienta junto al fuego con los criados. Con ello muestra más valor que los otros, ya que, por pertenecer a la más íntima compañía del detenido, corría gran peligro de que se le reconociera y, en efecto, estando sentado al fuego, una sirvienta le dice a la cara que pertenece al grupo de Jesús. Pedro niega e intenta escurrirse sin ser notado, pero parece que la muchacha lo ha visto, pues le sigue hasta el antepatio y repite allí su acusación, de forma que todos los presentes la oigan. Niega de nuevo, pero entonces la gente se da cuenta de su dialecto galileo y su situación empieza a hacerse extremadamente peligrosa. No nos cuentan cómo pudo escaparse; no es probable que a su tercera negativa se concediera más crédito que a las anteriores, pero quizá la atención de los circunstantes fué atraída por cualquier objeto, o acaso se había dado la orden de dejar tranquilos a los compañeros del detenido mientras no ofrecieran resistencia, así que se quedaron satisfechos con la expulsión del sospechoso.

Al primer golpe de vista se percibe que no hay que mencionar siquiera la regla de separación de estilos. El cuadro, que por su escenario y sus actores —considérese particularmente lo bajo de su rango social— es totalmente realista, está impregnado de la más profunda problematicidad y tragedia. Pedro no es una figura escénica que sirva tan sólo a la *illustratio,* como los soldados Vibuleno y Percenio, caracterizados como simples granujas y trapaceros, sino una imagen del hombre, en su sentido más elevado, profundo y trágico. Evidentemente, esta mescolanza de campos propios de diferentes estilos no entraña ninguna intención artística, sino que está basada, desde un principio, en el carácter mismo de los libros judeo-cristia-

nos, como se manifiesta patente y luminosamente en la encarnación de Dios en un hombre del más humilde rango social, en su peregrinación sobre la tierra entre hombres y circunstancias ordinarias, y en su pasión, ignominiosa según las ideas terrenas, influyendo sin duda de una manera decisiva, por la gran difusión y repercusión de estos libros en tiempos posteriores, sobre los conceptos mismos de lo trágico y lo sublime.

Pedro, en cuyo testimonio está basada la narración, era un pescador de Galilea, del más sencillo origen y educación, y las personas restantes que intervienen en la escena nocturna en el patio de la casa del gran sacerdote son criadas y no soldados. Pedro es sacado de la amable vulgaridad de su vida y llamado a desempeñar el papel más extraordinario: su intervención en este caso, como todo lo que en general se relacione con la prisión de Jesús, no es más que un incidente provinciano en la trama histórico-universal del Imperio romano, un suceso local insignificante, del que nadie se entera fuera de los participantes, pero ¡qué cuantioso en relación con la vida que ordinariamente debía llevar un pescador del lago de Genesaret, y qué enorme oscilación pendular (esta misma expresión emplea Harnack una vez al hablar de la escena de la negación) tiene lugar en él! Ha abandonado su patria y su oficio, siguiendo a su Maestro, a quien ha sido el primero en reconocer como Mesías, hacia Jerusalén, y al sobrevenir la catástrofe se ha mostrado más animoso que los demás, no sólo por haber sido de los que intentaron ofrecer resistencia, sino porque, aun cuando el milagro esperado con entera confianza no llegó a realizarse, ha tenido el arranque de seguir también esta vez a Jesús. Pero no fué más que un arranque, un seguir a medias y temerosamente, originado quizá por la loca esperanza de que el milagro por el cual el Mesías había de aniquilar a sus enemigos pudiera realizarse todavía. Y puesto que su seguimiento fué una empresa titubeante y a medias, temerosa y secretamente realizada, llega a caer más bajo que sus compañeros, que al menos evitan verse en la situación de tener que negar expresamente a Jesús. Como tenía una fe más honda, pero no lo suficientemente profunda, le ocurre lo más penoso que puede sucederle a un exaltado creyente: tiembla por su pobre vida. Y es muy de creer que precisamente por esta terrible experiencia tuvo lugar una nueva oscilación del péndulo, esta vez en el otro sentido, y aún más fuerte: de la desesperación y el remordimiento por su reniego surgió la predisposición a las visiones, aportación decisiva para la constitución del cristianismo. Sólo después de esta experiencia se abre para Pedro el sentido del advenimiento y de la Pasión de Cristo.

Una figura de tan humilde procedencia, un héroe de esta debilidad, y que precisamente de su debilidad saca la fuerza más grande, semejante vaivén del péndulo, son incompatibles con el estilo elevado de la literatura clásica antigua. Pero también la clase y el escenario del conflicto quedan por completo fuera del marco de la antigüedad clásica. Trátase, en último término, de una acción policíaca y sus consecuencias, en la que intervienen totalmente gentes ordinarias del pueblo, lo que, todo lo más, puede ser concebible en la antigüedad como bufonada o comedia. ¿Y por qué no es así, por qué despierta en nosotros el interés más solemne y trascendental? Porque nos presenta algo que ni la poesía antigua ni la historiografía antigua nos han presentado jamás: el nacimiento de un movimiento espiritual en el fondo del pueblo humilde, en medio de los sucesos vulgares del día, con lo cual alcanzan éstos una significación que jamás pudo prestarles la literatura antigua. Despiertan ante nuestros ojos "un nuevo corazón y un nuevo espíritu". Lo que se nos dice no se relaciona exclusivamente con la negación de Pedro, sino con todos los episodios narrados en el Nuevo Testamento; se trata siempre del mismo problema, del mismo conflicto, que concierne fundamentalmente a todo hombre, que es por consiguiente público e infinito, y que agita al mundo entero, mientras que las mallas del destino y de la pasión, solas que la antigüedad greco-romana conoce, únicamente afectan al individuo. Sólo en virtud de la relación más general, porque también nosotros somos hombres, es decir, que estamos sometidos al destino y a la pasión, experimentamos "temor y compasión". Pero Pedro y los otros personajes del Nuevo Testamento se hallan en medio de un movimiento general de profundidad, provisionalmente circunscrito a ésta, pero que poco a poco (ya en los Hechos de los Apóstoles se perciben los comienzos) se adelanta al primer plano histórico. Y, sin embargo, desde un principio pretende este movimiento ser algo público, que concierne por igual a todos los hombres, y trata de absorber en sí todos los conflictos puramente personales.

Aparece un mundo que, siendo por una parte completamente real, cotidiano, reconocible en sus lugares, tiempos y circunstancias, es, por otra parte, móvil en sus cimientos, cambiante y renovador ante nuestros ojos. Este acontecer temporal en medio de la vida cotidiana es, para el autor de los escritos del Nuevo Testamento, un acontecer revolucionario universal, y posteriormente lo será también para todos. Se hace perceptible como movimiento, como fuerza histórica eficiente en el hecho de que se nos describe una y otra vez la influencia, en diversas personas, de la enseñanza, la persona y el

destino de Jesús. Cuando todavía no se concibe ni se expresa enteramente cuál sea la meta real de este movimiento (no es, por esencia, fácilmente delimitable ni explicable), se nos describe con abundantes ejemplos su acción removedora, la conmoción que produce en el pueblo, lo que nunca se le habría ocurrido a un escritor griego o romano tomar como asunto y tratar tan detalladamente. Éstos nos describen un movimiento popular solamente en relación con un conjunto de sucesos prácticos bien determinados, como, por ejemplo, Tucídides el de los atenienses en relación con el proyecto de una expedición a Sicilia: lo caracteriza como aprobador, denegador, titubeante y un tanto tumultuoso, tal como tenía que aparecer a un espectador situado arriba; pero nunca podía ocurrir que reacciones tan diversas y de tantas gentes del pueblo fueran escogidas como asunto principal de una exposición. Lo que nos describen abundantemente los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles, y lo que se refleja también muy a menudo en las Epístolas de Pablo es, sin duda, el nacimiento de un movimiento profundo, el despliegue de fuerzas históricas.

Es esencial la aparición de gran cantidad de gentes, pues tales fuerzas históricas, con su acción removedora, sólo pueden hacerse expresivas por su influencia sobre un gran número de gentes de toda clase, y éstas son aquellas que, cualquiera que sea su rango, oficio o condición, obtienen su lugar en el cuadro gracias tan sólo a la circunstancia de cruzarse casualmente con el movimiento histórico y tener que comportarse con respecto a él de alguna manera. De este modo, la antigua convención estilística se derrumba por sí sola, pues la actitud de las personas afectadas sólo puede ser descrita con la mayor seriedad; un pescador, un publicano, un joven rico cualquiera, una samaritana o una adúltera cualquiera son sacados de las circunstancias vulgares de su vida y puestos de pronto en presencia de Jesús, y la reacción de dichas personas en este instante reviste necesariamente una profunda solemnidad y a menudo un carácter trágico. La antigua regla estilística según la cual la imitación de la realidad, la descripción de episodios corrientes, sólo podía ser cómica (o en todo caso idílica) es, por consiguiente, incompatible con la representación de fuerzas históricas, en cuanto trate de plasmar concretamente las cosas, pues se ve obligada a penetrar en las profundidades de la vida cotidiana del pueblo, y debe tomar en serio lo que encuentra; y, viceversa, la regla estilística sólo puede subsistir allí donde se renuncia a plasmar visiblemente las fuerzas históricas o no se experimenta en absoluto la necesidad de hacerlo.

Claro que este poner de manifiesto las fuerzas históricas, que encontramos en los Evangelios, no es en modo alguno "científico"; permanece en lo concreto y no va hasta ordenar sistemáticamente las experiencias en formas conceptuales; pero surgen de una manera espontánea conceptos de orden, tanto para las épocas como para los estados del alma, que son mucho más móviles y dinámicos que las categorías de la historiografía greco-romana; así, por ejemplo, la división de los tiempos en tiempos de la ley o del pecado y en los de la gracia, de la fe y de la justicia; los conceptos de "amor", "fuerza", "espíritu" y otros semejantes. Hasta introduce en ideas abstractas y estáticas, como la de justicia, un movimiento dialéctico que las renueva por completo (Romanos, 3, 21), lo que vale también para todo lo que tenga que ver con la renovación y transformación del ánimo, por lo que las palabras pecado, muerte, justicia, etc., ya no expresan una simple acción, acontecimiento o cualidad, sino etapas de una transformación histórico-personal. No debe desde luego olvidarse que el camino de esta transformación conduce fuera de la historia, al fin de los tiempos o a la sempiternidad, es decir, hacia arriba, y no, como ocurre con los conceptos histórico-evolutivos de la ciencia, en una dirección histórico-horizontal. Se trata de una diferencia decisiva y, sin embargo, cualquiera que sea la especie de movimiento que los Evangelios hayan introducido en la observación del acaecer, lo esencial es esto: que las capas profundas, que para los antiguos observadores permanecen inmóviles, se ponen en movimiento. Ni el moralismo ni la retórica, en un sentido clásico, tienen cabida dentro de esta especial forma de concebir. Un episodio como el de la negación de Pedro escapa, por la violenta oscilación pendular que se realiza dentro del corazón del mismo hombre, a todo enjuiciamiento a base de categorías inmóviles, y para una mentalidad que no busca la justificación en las obras sino en la fe, el moralismo ha perdido ya su posición directiva. Y lo mismo ocurre con la retórica. Desde luego, los escritos del Nuevo Testamento están redactados en una forma altamente sugestiva, persiste la tradición de los profetas y de los salmos, y en algunas piezas, redactadas por autores educados más o menos a la griega, se puede comprobar el empleo de figuras de dicción helénicas. Pero el espíritu retórico, que dividía los asuntos en géneros, y que imponía a cada uno de ellos una forma estilística, como un ropaje que por esencia le era apropiado, ya no podía dominarlos, pues sus temas no eran clasificables en ninguno de los géneros conocidos.

Una escena como la de la negación de Pedro no cabe dentro de ningún género antiguo: demasiado serio para la comedia, demasia-

do vulgar y de la hora para la tragedia, demasiado insignificante, desde el punto de vista político, para la historiografía; y, además, ha cobrado una forma directa que no se da en la literatura antigua. Esto podría apreciarse en un síntoma que acaso parezca insignificante a primera vista: el modo de emplear los parlamentos. La sirvienta dice: "¡Tú eras también uno de los de Jesús de Nazareth!". Pedro contesta: "No sé nada, y no entiendo lo que quieres decir." Entonces la muchacha se vuelve a los circunstantes: "Éste es uno de sus compañeros." Y como Pedro vuelve a negar, intervienen éstos: "¡Claro que eres! ¡Si hablas como un galileo!" No creo que en ningún historiador antiguo se encuentre un pasaje en el cual el parlamento sea empleado así en forma de diálogo breve y contundente. Aunque en lo clásico son en general raras las conversaciones de pocos interlocutores, aparecen, sin embargo, en la historiografía biográfico-anecdótica, pero se trata casi siempre de respuestas famosas, cuyo valor no descansa en su realismo concreto, sino en su moralismo retórico —en aquello que, más tarde, en los cuentistas italianos del siglo XIII, se llamó un *bel parlare*—, como ocurre en la famosa anécdota de Creso y Solón. Pero, en general, el parlamento se limita en los antiguos historiadores à grandes alocuciones dirigidas al Senado, al pueblo, a los soldados: recuérdese lo dicho más arriba sobre el discurso de Percenio. En los Evangelios, por el contrario, el dramatismo del momento en que los personajes se sitúan frente a frente está reproducido con un sesgo tan directo que, comparado con él, incluso los diálogos de la tragedia antigua (*Stichomythia*) producen el efecto de muy estilizados. No deben traerse a colación la comedia, la sátira y otras cosas semejantes, e incluso en la tragedia hay que buscar mucho antes de topar con algo tan directo, mientras que en los Evangelios abundan los coloquios entre personajes enfrentados. Espero que el rasgo mencionado del empleo del parlamento en conversaciones llenas de vida caracterizará suficientemente la relación en que se hallan los Evangelios con la antigua retórica, de forma que no sea necesario penetrar más a fondo en todo el problema, que ya ha sido tratado a menudo (véase el ya mencionado libro de Norden).

En definitiva, las diferencias de estilo entre los escritos de los antiguos y los de los primeros cristianos estriban en que ambos escriben desde diferentes puntos de vista y para hombres diferentes. Tan distintos como pueden ser entre sí Petronio y Tácito, poseen los dos el mismo punto de vista, es decir: miran desde arriba. Tácito escribe partiendo de su visión panorámica sobre el conjunto de acontecimientos y asuntos, los cuales ordena y juzga como hombre

de elevado rango y distinguida educación, y si no cae en lo árido y espectral no se debe tan sólo a su genio, sino también a la incomparable cultura intuitivo-sensible de la antigüedad. Por otra parte, el mundo de sus pares para los que escribía le exigía un contenido intuíble sensiblemente, pero dentro de los límites del gusto que una larga tradición había establecido, aunque ya en él aparecen los signos de una transformación a base de toques de sombrío horror, de los que nos ocuparemos más adelante. También Petronio ve el mundo que pinta desde arriba; su libro es el producto de la cultura más refinada, y va dirigido a lectores que se encuentren a un nivel semejante de educación social y literaria, que comprendan inmediata y naturalmente todos los grados de la escoria social, de la bajeza en los gustos y en el lenguaje. Por muy vulgar y grotesco que sea el asunto elegido, su exposición no tiene nada de la grosera comicidad de la farsas populares.

Escenas como las de la charla del comensal o la disputa entre Trimalción y Fortunata muestran desde luego un pensamiento bajo y vulgar, pero entrecruzado, no obstante, con motivos tan refinados, con tantas condiciones previas sociológicas y psicológicas, que ningún público popular podría soportarlos. Y el bajo estilo del lenguaje no está, por cierto, destinado a hacer reír a la muchedumbre, sino que es un elegante ingrediente para el gusto de una *élite* literaria y social que observa las cosas desde su altura y las deja o las toma; algo comparable, quizá, a la charla del gerente del hotel Aimé y otros personajes parecidos de *A la recherche du temps perdu* de Proust, si bien tales comparaciones con obras realistas de ahora no son del todo lícitas, ya que éstas encierran un problematismo más serio. Así pues, también Petronio escribe desde arriba, y para el público de las clases cultas que, en los tiempos de los primeros emperadores, pudo haber sido amplio, pero que después se desvaneció. Por el contrario, la narración de la negación de Pedro y en general casi toda la obra del Nuevo Testamento han sido escritas en medio de las circunstancias mismas y en forma que lleguen a todo el mundo; y no hay en ellas ni visión ordenadora racional ni intención artística. Lo intuitivo-sensible que aquí aparece no es fruto de una imitación consciente y, por lo mismo, raramente se lleva hasta el fin; si se presenta es porque va adherido a los hechos que se narran, o porque se manifiesta en los gestos y palabras de los hombres interiormente conmovidos, sin que se haga el más mínimo esfuerzo para darle forma.

Incluso Tácito, tan intencionadamente conciso, describe a los hombres exterior e interiormente y pinta situaciones; pero al re-

dactor del Evangelio de Marcos le faltaba todo punto de vista para una exposición real y objetiva, por ejemplo, del carácter de Pedro. Está dentro de los acontecimientos importantes y sólo recoge y presta atención a lo que tiene que ver con el advenimiento y la acción de Cristo, de modo que, en el caso presente, ni siquiera piensa en comunicarnos cómo terminó el incidente, es decir, cómo se las arregló Pedro para salir de allí. Tácito y Petronio quieren presentarnos plásticamente, el uno, episodios históricos, el otro, una cierta clase social, y, desde luego, dentro de los límites de determinada tradición estética; el autor del Evangelio de Marcos ni abriga esa intención ni conoce tradición semejante, y, por así decirlo, casi sin querer y por la sola virtud de la conmoción interna de sus personajes, su exposición cobra densidad plástica. Su relato se dirige a todos; todos son invitados y hasta forzados a pronunciarse en pro o en contra; el mero no tomarlo en cuenta constituye ya una decisión. Al principio surgieron obstáculos prácticos a su eficacia; por lo pronto, su predicación, tanto por la forma verbal como por sus postulados de fe y de vida, se acomoda tan sólo a los judíos. Pero el repudio que sufrió de parte de los círculos dirigentes de Jerusalén y de la mayoría del pueblo impulsó aquel movimiento hacia la magna empresa de la misión entre los gentiles, comenzada por un judío de la diáspora, el apóstol Pablo, lo cual es muy significativo. Esto exigió la adaptación de la predicación a las condiciones de un círculo mucho más amplio, desligándola de todas las condiciones privativas a los judíos, lo cual se efectuó gracias al método de interpretación transformadora del sentido, proporcionado ya por la tradición judía, pero que esta vez fué aplicado con mucha mayor audacia. El Antiguo Testamento perdió su significación de historia y ley de los judíos, y se transformó en una serie de "figuras", es decir, de anuncios y prefiguraciones de la venida de Cristo y de los acontecimientos consiguientes. Ya hemos aludido a esto en el primer capítulo.

El contenido de las Sagradas Escrituras fué enmarcado dentro de una conexión de sentido que a menudo alejaba lo narrado de su base sensible y obligaba al lector u oyente a fijar su atención en el sentido profundo y a desviarla de la anécdota. Existía, por consiguiente, el peligro de que lo intuíble de los episodios quedara sofocado por la espesa red de las significaciones. He aquí un ejemplo, entre muchos. Dios crea de una costilla de Adán la primera mujer, Eva, y un soldado clava su lanza en el costado del Jesús muerto en la cruz, manando entonces sangre y agua; se trata de dos episodios sensiblemente intuíbles. Pero si tratamos de poner

en conexión ambos hechos mediante la interpretación, diciendo que el sueño de Adán es una figura del sueño mortal de Cristo, y que así como de la herida en el costado de Adán nace Eva, madre de los hombres según la carne, de la herida en el costado de Cristo nace la madre de los vivos según el espíritu, la iglesia (sangre y agua son símbolos sacramentales), entonces se desvanece la anécdota sensible, sofocada por el sentido "figural"; lo que llega al lector o al oyente, y hasta al espectador en el arte plástico, es muy débil en cuanto impresión sensible, ya que toda su atención se orienta hacia la conexión de sentido. Por el contrario, las representaciones realistas greco-romanas no son tan severas y problemáticas, ni tan amplias en su concepción del movimiento histórico: pero su presencia sensible se halla a salvo y no conocen pugna alguna entre la apariencia y el sentido, pugna que se manifiesta plenamente a todo lo largo del realismo cristiano, desde los primeros tiempos.

III

LA PRISIÓN DE PETRUS VALVOMERES

AMMIANO MARCELINO, militar de alta graduación, historiador del siglo IV d. C., que en los trozos que se conservan de su obra nos cuenta los sucesos acaecidos entre 350 y 380, relata en el séptimo capítulo del libro XV un motín de la plebe romana. Dice así:

Dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati judicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura benevolus, licet autoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatior ad amandum. Prima agitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensura proprium pignus, terribili impetu praefectum incessebat ut timidum: sed ille stabilis et erectus immissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixius ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem: difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequemtium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acribus oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpessusque multa dici probrosa, agnitum quemdam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vinctis suspendi praecepit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum ejiceretur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sentencia supplicio est capitali addictus.

Ofrecemos una traducción que trata de imitar el extraño barroquismo del original:

Mientras que el grupo de buitres suscitaba estas catástrofes propias de una corrupción general, Leoncio, gobernador de la Ciudad Eterna, mostraba muchas cualidades de juez consumado, rápido en el interrogatorio, justo en el juicio, benévolo por naturaleza, aunque a muchos les parecía demasiado estricto en el ejercicio de su autoridad, y demasiado propenso al amor sensual. La causa original de un levantamiento dirigido contra él fué muy insignificante y necia. El populacho siguió a Filocomo, un corredor que había sido apresado por orden suya, como si se tratara de defender al más

caro tesoro, y se abrió paso hasta el prefecto produciendo un tumulto salvaje a fin de intimidarlo, pero él, impávido y erguido, ordenó intervenir a la policía, haciendo detener a unos cuantos y azotarlos, condenándolos a deportación sin que nadie se atreviera a murmurar o a ofrecer resistencia. Cuando pocos días después el populacho, excitado nuevamente, tomando como pretexto la escasez de vino, afluyó al Septemzodium, una animada plaza, en la cual había erigido el Emperador Marco el suntuoso monumento Nymphaeum, el prefecto, que había partido de inmediato en dirección a ese lugar, fué rogado insistentemente por el personal de funcionarios y oficiales a fin de que no se metiera entre la atrevida multitud, amenazadora, llena de furor aún desde el último motín. Poco intimidable, continuó él su camino, y una parte de su séquito lo abandonó a su suerte, sabiendo que se le lanzaba a un peligro inminente. Sentado en el interior de su vehículo, observó con firmeza imponente y ojos centelleantes a la multitud que afluía de todas partes, semejante a una serpiente. Escuchó tranquilo muchas palabras injuriosas, y luego preguntó a uno a quien conocía, que por su estatura y con sus cabellos rojos sobresalía por encima de la multitud, si no era Pedro, apodado Valvomeres, según había oído decir. Tan pronto aquél contestó con tono irreverente en sentido afirmativo, viendo que se trataba de un cabecilla de los sediciosos conocido desde hacía tiempo, Leoncio ordenó que se le ataran las manos a la espalda y fuera colgado para ser azotado, mientras que muchos protestaban a grandes gritos. Al verlo así, suspendido, suplicando en vano la ayuda de sus cómplices, la apiñada multitud se dispersó por las diversas arterias de la ciudad, hasta el punto de que a este acérrimo agitador de las masas le fueron bien trabajados los flancos como si dijéramos en juicio secreto, después del cual fué enviado al Piceno, donde más tarde, por violencias ejercidas sobre una doncella perteneciente a una no modesta familia, fué ejecutado por sentencia del Cónsul Patruino.

Gran parte de lo dicho en el capítulo anterior sobre la descripción del levantamiento militar por Tácito es aplicable a este trozo, y hasta con mayor propiedad. Ammiano piensa aún menos que Tácito en presentarnos las causas del motín y la situación de la población de Roma en forma seria, objetiva y problemática. Estúpida desvergüenza es lo que le parece que impulsa a la plebe romana a la agitación. Incluso si tiene razón, lo cual es muy posible, pues la masa de esta gran ciudad, corrompida y acostumbrada a la ociosidad desde siglos por todos los gobiernos, no debía valer gran cosa, un historiador moderno no hubiera dejado de plantear el problema de cómo fué posible semejante degeneración del pueblo. Pero esto no interesa a Ammiano, quien, a este respecto, va aún más lejos que Tácito. Para éste existe, al menos, un pliego racional y comprensible de peticiones que los soldados presentan, y ante el cual se pronunciaran jefes y funcionarios; se entablan negociaciones, y se establece una relación objetiva y hasta humana entre los dos partidos: véase, por ejemplo, la alocución de Blaeso al final

del capítulo XVIII, o la escena de la partida de Agripina en el capítulo XLI.

Por muy versátiles y supersticiosos que Tácito pinte a sus soldados, no cabe duda de que son hombres a quienes no son extraños el honor y los principios. Por el contrario, en la escena de Ammiano no existe ninguna relación humana objetiva y racional entre los amotinados y las autoridades, por no hablar de consideración recíproca: la relación es meramente sensible, mágica y violenta. Por un lado, simples apelotonamientos de cuerpos, necios y desvergonzados, como un montón de pigmeos desamparados; por el otro, autoridad hipnótica, impasibilidad, intervención decidida, azotes. Y en cuanto el populacho ve cómo tratan a uno de los suyos, imponiéndole un castigo que todos parecen merecer, se encoge y desvanece. Ammiano nos ofrece tan poca información de la vida del pueblo como Tácito, es decir, todavía menos, pues falta en él algo paralelo al discurso de Percenio. Nada hay que pueda hacernos vislumbrar lo que pasa por dentro. No hace hablar al pueblo (sólo menciona un apodo, *Valvomeres*, como Tácito *Cedo alteram*), sino que lo reviste todo con la pompa sombría de su retórica, la menos popular que pueda imaginarse. No obstante, el episodio está compuesto de tal forma que deja una impresión sensible muy fuerte, y hasta desagradable quizá para muchos lectores. Ammiano lo ha reducido todo a gestos: la oposición de las masas amontonadas y del prefecto sugestionador. Lo gesticulante está preparado desde el comienzo por medio de una selección de palabras e imágenes, sobre la cual hemos de volver más adelante, y culmina en la escena del *Septemzodium*, en el encuentro de Leoncio, sentado en su carro con ojos centelleantes, comparable a un domador de fieras, y la masa, que silba "como una serpiente", y que luego se evapora con tanta rapidez. Un motín, un hombre aislado que pretende dominarlo con la mirada, que actúa de pronto, un par de palabras tajantes, el poderoso cuerpo de un cabecilla colgado y, finalmente, azotado; después, todo queda tranquilo y, a guisa de conclusión, todavía se ve uno oprimido por la noticia de la ejecución subsiguiente.

La comparación con Tácito nos muestra cuánto más débil se ha vuelto lo humano y lo racional-objetivo, y cuánto más fuerte lo mágico y lo sensible. Algo oprimente, un como oscurecimiento de la atmósfera vital, revestido todo de pompa estilística, aparece ya al final del primer siglo del Imperio. Ya es muy patente en Séneca, y sobre el carácter sombrío de las descripciones de Tácito se ha hablado muy a menudo. Este sesgo ha llegado en Ammiano

a una deshumanización mágica y sensible; que se saque partido de la presencia sensible en episodios que muestran semejante entumecimiento de lo humano es cosa por demás curiosa. Quizá pudiera objetarse que yo he opuesto a la escena de Tácito un tumulto plebeyo, y no una revuelta militar. Pero el único pasaje que hubiera podido tomar, el levantamiento de los soldados al principio del libro xx, que conduce a la proclamación de Juliano como Augusto, me es muy sospechoso: no parece tratarse en absoluto de un movimiento espontáneo de los soldados, sino de una demostración de masas provocada intencionadamente, aprovechando con habilidad los instintos de la tropa, maquinaciones que conocemos demasiado bien por la historia contemporánea. Yo no podía emplear tal pasaje para mis fines, y he tenido que elegir por consiguiente el motín de Roma.

Pero los signos distintivos de su estilo, que hemos captado al primer golpe de vista, se encuentran en Ammiano en cualquier parte; en todo momento los sentimientos humanos y lo racional retroceden, y surge lo mágico, la sensibilidad sombría y las rígidas imágenes gesticulantes. Cierto que el Tiberio de Tácito es bastante sombrío, pero conserva, no obstante, mucho de humanidad interior y de dignidad. En Ammiano no queda más que lo mágico, lo grotesco y, por consiguiente, lo patético-horrendo, y uno se asombra del genio que despliega en este sentido un oficial de alta graduación, activo y serio, de lo intensamente que debía actuar el ambiente para que un hombre de este rango y esta ejecutoria (pasó gran parte de su vida en campañas duras y fatigosas) desarrolle esa especie de talento. Léase, por ejemplo, el viaje mortal de Galo (14, 11) o la ruta del cadáver de Juliano (21, 16) o la proclamación de Procopio como emperador (26, 6): "Como un semipodrido, salido de la tumba, permanecía en pie, sin manto (no había podido encontrarse el manto imperial), la túnica recamada de oro como la de un sirviente de palacio, de las partes vergonzosas hacia abajo vestido como un escolar...; en la mano derecha sostenía una lanza, y con la izquierda hacía ondular un trozo de paño purpúreo... se hubiera creído una figura escapada de un telón de teatro o la encarnación de un personaje grotesco de la comedia... prometió con servil adulación a los instigadores de su elección riquezas inmensas y cargos públicos... Cuando subió a la tribuna y vió que todos, paralizados por el asombro, guardaban un silencio sombrío, creyó, como ya anteriormente había temido, que había llegado su última hora; tembló de tal modo que durante mucho tiempo no pudo hablar, por fin empezó con voz titubeante,

como un moribundo, a pronunciar algunas palabras: que él, por su origen, tenía derecho al trono imperial..." De nuevo aparece lo plástico y lo gesticulante.

De la obra de Ammiano se puede entresacar una colección completa de retratos grotescos y plásticos en alto grado: el César Constancio, que jamás volvía la cabeza, ni se sonaba ni escupía, *tamquam figmentum hominis* (16, 10 y 21, 16); Juliano, el gran vencedor de los alemanes, con su barba de chivo, que se rasca constantemente la cabeza y abomba su estrecho pecho a fin de que parezca más vigoroso, y que da pasos demasiado grandes para su pequeña estatura (17, 11 y 21, 14); Joviano, el de la mirada satisfecha, cuya corpulencia era tan monstruosa *(vasta proceritate et ardua)* que costó mucho trabajo encontrarle ropaje imperial cuando, inesperadamente, fué elegido emperador durante una campaña, y que murió muy pronto después de su elección, a los treinta y tres años, en forma no aclarada (25, 10); el sombrío y melancólico conspirador Procopio, siempre con la vista baja, quien, proveniente de una de las mejores familias, y viendo que se sospechaba infundadamente de él, se escondió largo tiempo entre la hez del pueblo y que, al igual que otros muchos personajes de Ammiano, sólo intentaba ser emperador porque no veía otro camino para salvar su vida, cosa que tampoco consiguió por este procedimiento (26, 6–9); el secretario áulico León, más tarde jefe de la cancillería imperial, "un saqueador de cadáveres y ladrón, un vampiro, cuyo hocico bestial chorrea crueldad *(efflantem ferino rictu crudelitatem)*" (28, 1); el adivino o "matemático" Heliodoro, confidente de oficio, que ha hecho una carrera prodigiosa: ahora es un *gourmet*, abundantemente provisto de dinero para sus prostitutas, pasea su ceño adusto por la ciudad, donde todos le temen, visita diligente y públicamente las casas de placer —para eso también es jefe de la alcoba imperial, *cubiculariis officiis praepositus*— y anuncia que las disposiciones del soberano amado todavía acarrearán la perdición de muchos; la horrible ironía de estas palabras hace recordar el *Tiberiolus meus* de Tácito, *Anales*, 6, 5, pero es todavía más repugnante; cuando Heliodoro muere súbitamente, toda la corte se ve obligada a acudir a su solemne entierro, con la cabeza descubierta, descalzos y con las manos juntas (29, 2); el emperador Valentiniano, príncipe importante y de buen aspecto, desde luego de mirada fúnebre y atravesada; con un humor tétrico ordena cortar la mano derecha de un caballerizo porque no le ha ayudado bien a montar un caballo espantado (30, 9); el emperador Valente, que combatió a los godos, negro, con ojos cubiertos de piel blanca,

vientre algo prominente y piernas torcidas (31, 14). Podría continuar esta lista de retratos, y completarla con descripciones de sucesos y costumbres no menos grotescos y horribles; y el fondo permanente es el siguiente: todos los hombres de que se habla viven constantemente entre embriaguez de sangre y de angustia mortal. Grotesco y sádico, espectral y supersticioso, ambicioso y ocultando de continuo un rechinamiento de dientes: ese aspecto ofrece el mundo de las clases gobernantes en Ammiano. Dignos de mención son también sus raros rasgos de humor; léase, por ejemplo, la descripción de los nobles, que por altivez rehusan el acostumbrado beso de saludo, *osculanda capita in modum taurorum minacium obliquantes* (¡qué gesto!), *adulatoribus offerunt genua suavianda vel manus, id illis sufficere ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati, interrogatum quibus thermis utatur aut aquis, aut ad quam successerit domum* (28, 4); o su comentario a las luchas dogmáticas en la iglesia cristiana; gavillas de clérigos viajaban constantemente de aquí para allá a los llamados Sínodos, y mientras trataban de imponerse unos a otros sus interpretaciones de la fe, sólo consiguieron agotarse y paralizar completamente los medios de comunicación (26, 16).

En este humor hay siempre algo amargo, a menudo horripilante —grotesco y convulsivo—, inhumano. El mundo de Ammiano es lúgubre: superstición, orgías sangrientas, agotamiento, angustia mortal, lleno de gestos rabiosos y petrificados en forma mágica; y como contrapeso no se ve más que una decisión asimismo lúgubre y patética; proteger al Imperio, amenazado por fuera y corrompido por dentro, faena cada vez más difícil y desesperada. Esta decisión confiere a las más fuertes de las personas que intervienen en la acción una superhumanidad rígida, convulsiva, sin un momento de expansión, como expresa el *moriar stando* de Juliano: *ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum munerum cursu moriar stando, contempturus animam, quam mihi febricula eripiet una* (24, 17).

Ammiano, como lo hemos podido ver, posee un poder de expresión plástica muy fuerte; si su latín no fuera tan difícilmente comprensible y tan intraducible, sería seguramente uno de los escritores más influyentes de la literatura antigua. Su manera, sin embargo, no es de modo alguno imitativa en el sentido de que él cree sus hombres a tenor de sus principios privativos, y que les deje pensar, sentir, actuar y hablar según su propia índole; por el contrario, les impide hablar según su lenguaje propio y natural, y

pertenece por completo a la tradición más arriba estudiada de los que observan desde la altura, de los historiadores antiguos de gran estilo, con sus enjuiciamientos morales, que nunca emplean consciente y deliberadamente los medios artísticos de imitación realista, desdeñándolos por considerarlos propios del estilo bajo y cómico.

El cuño de esta tradición —que parece ser especialmente preferida en los últimos tiempos de Roma— encarnada ya por Salustio, pero principalmente por Tácito, tradición intensamente estoica, gusta de elegir asuntos particularmente sombríos, que muestren un alto grado de corrupción de las costumbres, para hacerlos resaltar violentamente sobre un ideal de simplicidad, pureza y virtud primitivas, Ammiano quiere encerrarse dentro de este marco, como se infiere de los muchos pasajes de su obra en que cita como ejemplos de moralidad acciones y palabras de tiempos pasados. Pero lo que desde un principio se dejaba adivinar en esta tradición se ha hecho patente en él: que la materia se impone cada vez más a la intención estilística, obligando al estilo, que tiende a una sobria distinción, a apegarse al contenido, de suerte que empiezan a alterarse las palabras y la sintaxis, que se hacen discordantes, sobrecargadas y chillonas, moviéndose sin descanso entre el sombrío realismo del contenido y una voluntad estilística irrealista y elegante. La selección de vocablos se hace amanerada, y las frases comienzan a deformarse y retorcerse; se perturba el equilibrio elegante, la distinguida sobriedad se convierte en pompa sombría, y produce, involuntariamente, una mayor impresión de sensorialidad de la que fuera compatible con la originaria *gravitas,* aunque esta misma *gravitas* no se pierda de ningún modo, sino que, por el contrario, se entiesa: el estilo sublime se convirte en horripilante, altamente patético y lleno de crudo colorido. Las primeras huellas las encontramos ya en Salustio, y en Séneca, quien no pertenece en realidad a la tradición de los historiadores, pero ejerció una influencia general y contribuyó no poco a intensificar el proceso: ya en Tácito lo pesado y lúgubre del estilo histórico, alimentado por la negrura misma de los sucesos relatados, está tan sobrecargado por el carácter plástico de lo espantoso que pretende sugerir que, a menudo, lo espantoso irrumpe, aunque pronto se recobra Tácito y vuelve a encarrilarse en la sobria y aguda concisión de su estilo, que no permite que tales arrebatos prosperen (un ejemplo, entre muchos, la ejecución de los hijos de Seyano, *Anales,* V, 9).

En Ammiano predomina la intuición sensible, que se ha abierto paso a través del estilo elevado, no vulgarizándolo en un sentido popular o cómico, sino exagerándolo sobremanera: el lenguaje em-

pieza a dibujar la deformada, fantasmagórica y sangrienta realidad con palabras centelleantes y con pomposas deformaciones fraseológicas. En lugar de los vocablos escogidos, serenos, con breves alusiones a lo sensible o simples insinuaciones morales, aparecen otros gesticuladoramente descriptivos; así, por ejemplo, en la descripción del motín romano, en lugar de emplear una expresión moral para impasibilidad: *stabilis, erectus, cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis;* en lugar de *iter non intermisit, recte tetendit;* por "azotar", la descripción enfática y plástica *latera exarare;* el mismo efecto causa *pudorem eripere,* y donde Tácito dice, por ejemplo: *accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur* (*Anales,* 4, 66), Ammiano: *dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis.* Todos estos ejemplos (y muchos otros) muestran que el manierismo, el lenguaje ampuloso, no obedece sólo a una inclinación hacia lo insólito, sino que a la vez y hasta con preferencia sirve a hacer resaltar lo sensible. Uno se ve obligado a figurarse el episodio. Además, tenemos las numerosas comparaciones de hombres con animales (serpiente y toro, sobre todo) o de actos de la vida con los del teatro o del mundo de los muertos. Por todas partes rebusca las palabras, pero en oposición franca con la costumbre clásica, que escogía las palabras para la transcripción elegante y general de lo sensible y que abandonaba la descripción pintoresca a los poetas (quienes también debían mantenerse apartados de la vida corriente y actual si no querían caer en el estilo bajo de la sátira o de la comedia). Ahora el estilo encopetado del historiador procura describir las cosas que ocurren, pero esta descripción no es propiamente imitativa; siempre tenemos delante al historiador que enjuicia moralmente, que habla con un estilo elevado y que evita el bajo realismo imitativo; lo único que hace es emplear los colores más chillones.

Lo podemos comprobar en la sintaxis de Ammiano lo mismo que en su selección de palabras; y aunque en este caso muchas de sus cualidades sean atribuibles a la necesidad de una terminación rítmica de las frases y a la fuerte helenización de su estilo (Norden, *Antike Kunstprosa,* 646); aún nos queda materia suficiente que sólo en nuestro sentido se puede interpretar a satisfacción. En su colocación de los sustantivos, especialmente del nominativo-sujeto, en su ampuloso empleo de adjetivos y participios como aposiciones, y en su tendencia a delimitar entre sí las aposiciones amontonadas mediante la colocación de las palabras, se descubre el esfuerzo de Ammiano por sugerir en todo momento visiones monumentales, sorprendentes y en su mayoría gesticulantes. Obsérvese el realce

de los sujetos *turba feralis, Leontius regens, ille, Marcus imperator, praefectus, acerrimus concitor*; de los complementos *urbem aeternam, Philocomun aurigam, multitudinem, vultus, agnitum quendam, eumque*; la plenitud de aposiciones —Jespersen diría "extraposiciones"— y formas aposicionales, cada una independizada en lo posible: a *Leontius* pertenece *regens,* y además *celer, justissimus, benevolus,* y luego, con ropaje sintáctico muy especial, *acer,* y de nuevo, patéticamente, *inclinatior ad amandum;* a *causa* corresponde, con una diferenciación sumamente artística, *vilissima* y *levis;* a *plebs,* diferenciados de igual modo, *secuta* y *defensura proprium pignus;* a *ille* correspode *stabilis* y *erectus;* a *multitudinem,* primero *arrogantem,* y luego, contrapuestas y haciéndose resaltar mutuamente, *minacem* y *saevientem;* viene luego, con referencia al prefecto, *pergens,* continuando con *difficilis ad pavorem, insidens vehiculo, perpessus,* muy en relieve; a *agnitum quendam* se unen *eminentem, vasti corporis, rutili capilli,* posteriormente *sublimi, implorante;* y el mismo nombre de Petrus Valvomeres está puesto en forma de aposición, y fuertemente acentuado. También se hacen resaltar otras partes descriptivas de la oración, como *ut timidum, nec strepente ullo nec obsistente, operis ambitiosi, enixius,* etc., y la impresión se intensifica si se consideran grupos mayores de palabras. *Urbem aeternam Leontius regens,* seguido de una cola de aposiciones, es intencionadamente monumental, y también *Marcus condidit imperator;* el principio de oración *insidens itaque vehiculo* es dramático y monumental, en gesto e imagen; pictórica en extremo es la anteposición de *contuebatur acribus oculis* al complemento *tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus,* pomposamente movido y susurrante; y de la misma índole pictórica es el despliegue de *inter alios eminentem, vasti corporis, rutilique capilli* después del descolorido *agnitum quendam.* Una frase como ésta: *Quo viso sublimi tribuliumque adiumentum nequidquam implorante* —cuya particularidad reside en la sobrecarga de aposiciones, pues a *quo viso* corresponde una aposición de varios miembros, el segundo de los cuales está ya sobrecargado, en una conexión totalmente apartada de lo clásico— no la hubiera escrito Tácito, pero, no obstante, ¡qué plástica resulta! Se ve a Petrus agitarse, y se le oye bramar.

Para una sensibilidad clásica, el estilo, tanto en la selección de los vocablos como en la construcción de las frases, resulta exageradamente refinado y exageradamente sensible; actúa con mucha fuerza sobre el lector, pero en forma descompuesta. Actúa tan descompuestamente como la realidad que representa. El mundo de

Ammiano es muy a menudo como un espejo deformador del acostumbrado ambiente humano, en el cual nos movemos; es muy a menudo como una pesadilla. Y no simplemente porque en él sucedan cosas horribles, como traición, crimen, tormento, asechanzas y denuncias; tales cosas suceden casi siempre y en todos los lugares, y las épocas de vida soportable no son muy numerosas. Lo oprimente del mundo de Ammiano es más bien la falta de un contrapeso, pues si bien es verdad que los hombres son capaces de todo lo terrible, también lo es que lo terrífico engendra constantemente fuerzas opuestas, y que en la mayor parte de las épocas de sucesos espantosos también se manifiestan las grandes fuerzas vitales del alma: amor y sacrificio, heroicidad e investigación penetrante de la posibilidad de una existencia más pura. Nada de esto se encuentra en Ammiano. Vivaces tan sólo en lo sensible, resignadas al par que paralizadas, a pesar del rígido *pathos,* sus historias no nos muestran ningún alivio, nada que haga presumir un futuro mejor, ninguna figura o acción que se desarrolle en un aire libre, humano y refrescante. Esto ya se inicia en Tácito, aun cuando no en la misma medida, y la causa estriba sin duda en la situación defensiva y desesperada en que caía cada vez más profundamente la cultura antigua; incapaz de dar a luz por sí misma una nueva esperanza y una nueva vida, hubo de limitarse a tomar medidas que detuvieran la caída, que conservaran lo presente y, además, estas medidas se fueron haciendo cada vez más caducas, y su puesta en vigor cada vez más difícil. Es cosa sabida, sobre la que no hace falta insistir; no obstante, quisiera añadir que tampoco el cristianismo, hacia el cual Ammiano no parece hostil, significaba para él nada que pudiera trastrocar este estado de sombría falta de porvenir.

Es evidente que en el arte representativo de Ammiano alcanza completo desarrollo lo que en Séneca y Tácito se anunciaba: es decir, un estilo muy patético en que se ha abierto camino lo sensorial horrible, un realismo sombrío y sumamente patético al cual la antigüedad clásica es completamente extraña. Esta mezcla de procedimientos retóricos de la especie más refinada con un realismo violento y fuertemente deformador la podemos ver ya, mucho antes, en estilos más bajos, el de Apuleyo por ejemplo, del que hace Norden un brillante análisis en su citada obra. El problema estilístico de una novela milesia no es, desde luego, enteramente diferente del de un trabajo histórico, pero, a pesar de toda su frivolidad caprichosa, galante y a menudo necia, las *Metamorfosis* no sólo nos muestran una mezcla parecida de retórica y realismo, sino también —y esto no lo ha hecho notar Norden— la misma incli-

nación a la deformación fantasmal y horripilante de la realidad. No me refiero tan sólo al conjunto de historietas de metamorfosis y fantasmas, que se mueven todas dentro de las fronteras de lo espantoso y lo grotesco, sino también a otras muchas, como las del género erótico; con la extrema acentuación de la concupiscencia, que intentan despertar también en el lector con toda clase de especias de un arte retórico realista, viene la falta total de lo espiritual y familiarmente humano, y se insinúa insistentemente un algo sádico-fantasmal; la concupiscencia se mezcla con el miedo y el horror, y no falta tampoco una fuerte dosis de necedad. Si el sentimiento de la necedad del conjunto no fuera tan fuerte, al menos para el lector de hoy, podría intentarse el parangón con ciertos escritores modernos, como Kafka, cuyo mundo, horriblemente deformado, nos hace pensar en una locura coherente. Quiero aclarar mi intención por medio de un pasaje muy insignificante de las *Metamorfosis*. Está al final del libro primero (I, 24) y da cuenta de una compra que hace el narrador Lucio en una ciudad extranjera (tesálica). Dice así:

...rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatui prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et percontato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinavi. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deosculatus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus: At has quisquilias quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens: Et a quo, inquit, istorum nugamenta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aedilitatis imperio voce asperrima increpans: Iam iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens: Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec

contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...[1]

Sin duda habría y hay lectores a quienes este cuento no les provoque sino risa, tomándolo como una farsa, como una mera broma. Pero esto no me parece suficiente. El comportamiento del amigo, al que no se vuelve a ver, y del que, aparte de esto, nada se nos cuenta, o es deliberadamente maligno (aunque le falta toda justificación) o puramente insensato, aunque tampoco se nos dice nada de que no esté en sus cabales. Es inevitable la impresión de una deformación seminecia y semiespectral de los incidentes ordinarios y normales de la vida. El amigo se alegra del inesperado encuentro, ofrece sus servicios, y hasta los impone, y sin preocuparse lo más mínimo de las consecuencias de su proceder, priva a Lucio de su cena y de su dinero; no se puede hablar de un castigo del vendedor, puesto que éste retiene su dinero y, si comprendo bien, Pitias aconseja a Lucio que abandone el mercado, porque seguramente los mercaderes ya no querrán venderle nada después de esta escena, o incluso intentarán vengarse. Con toda su necedad, la acción está muy pensada para chasquear a Lucio y jugarle una mala pasada,

[1] Recojo las cosas en mi dormitorio, con la intención de ir a la casa de baños, pero antes paso por el mercado a comprar algo para comer. Allí veo opíparos pescados expuestos, pregunto su precio, y consigo que me los bajen de cien denarios a veinte. Cuando ya me iba me encuentro con Pitias, que había sido condiscípulo mío en la Atenas ática. Tan pronto me reconoce después de ligera vacilación, viene afectuosamente hacia mí, me abraza y me besa amistosamente y exclama: "¡Lucio! ¡Cuánto tiempo sin verte! Creo que desde que dejamos a nuestro maestro Clicio. ¡Pero ¿qué haces aquí?" "Ya lo sabrás mañana —contesto—. Pero ¿qué es esto? ¡Tengo que felicitarte, pues te veo con alguaciles y férula, y con ropaje de magistrado!" "Dirijo la policía del mercado —dice él—; soy edil, y si tú quieres comprar algo, puedo prestarte ayuda con mucho gusto." Rehusé, pues tenía ya bastante pescado para mi cena. Pero Pitias vió mi cestito, removió los peces, a fin de verlos mejor, y dijo: "¿Y cuánto has pagado por eso?" "Con fatigas —contesto— he conseguido que el vendedor me los diera en veinte denarios". Oído lo cual, él me toma por la mano y me lleva de nuevo al mercado. "¿A cuál de estos vendedores —preguntó— has comprado esa pacotilla?" Le señalo un viejito pequeñito, sentado en uno de los ángulos. Inmediatamente, y en ejercicio de sus atribuciones edilicias, comienza a reprenderlo con voz severa: "¡Ya llega vuestro atrevimiento hasta el punto de que ni siquiera tratáis decentemente a mis amigos ni a huéspedes forasteros! ¡Vender este pescado barato a semejante precio! ¡Con vuestros precios elevados hacéis de esta ciudad, la más floreciente de Tesalia, un desierto pedregoso que nadie quiere visitar! ¡Pero esto no quedará impune! ¡Ahora verás cómo, bajo mi dirección, son castigados los ladrones!" Acto seguido vacía el contenido del cestito y ordena a uno de sus subordinados pisotear los pescados hasta la completa trituración. Satisfecho de su rectitud, aconséjame en seguida Pitias que me vaya, diciéndome: "Querido Lucio: con esto he hecho una gran afrenta al viejo, y me doy por satisfecho." Estupefacto y consternado por lo sucedido, me dirijo a la casa de baños; las enérgicas medidas de mi prudente condiscípulo me habían dejado simultáneamente sin dinero y sin cena...

pero ¿por qué motivo y a qué fin? ¿Es necedad, maldad, locura? La estupidez no impide que el lector se sienta asombrado e intranquilo. ¡Y qué imagen particularmente penosa, sucia y un poco sádica la de los peces pisoteados por orden de la autoridad sobre el pavimento del mercado!

Esa irrupción del realismo chillón en el estilo elevado, que encontraremos en Ammiano, que va minando poco a poco la clásica separación de los estilos, impera también en los autores cristianos; en la tradición judeo-cristiana no existe, como hemos mostrado, una separación entre estilo elevado y realismo y, por otra parte, la influencia de la retórica antigua sobre los padres de la iglesia —influencia muy fuerte, como es sabido, y tanto más cuanto que muchos de ellos eran hombres muy instruídos, educados filosófica y retóricamente— comenzó a ejercerse en un tiempo en que ese trabajo de zapa había hecho muchos progresos no sólo con relación a la separación de los estilos, sino con respecto, sobre todo, a la conservación de la medida y la armonía en la expresión. También encontramos entre los padres de la iglesia una mezcla semejante de pompa retórica y de pintura violenta de la realidad, especialmente en San Jerónimo. Sus caricaturas satíricas, que sobrepasan en mucho a las de Horacio y Juvenal, son fuertemente pictóricas, y todavía más algunos pasajes en los que, hasta en los más nimios detalles, y sin consideración alguna por la decencia, da consejos ascéticos en lo tocante al comer y beber, al aliño, o más bien desaliño, del cuerpo y a la castidad. Hasta qué punto de plasticidad de lo horrible, dentro del estilo pomposo, es capaz de elevarse nos lo muestra muy bien un pasaje de sus cartas (65, 5 *Patrologia lat.*, 22, 641), quizá el más fuerte, pero no el único en su especie. Paulina, una señora de casa noble, ha muerto, y el cónyuge superviviente, Pamaquio, decide dejar sus bienes a los pobres y hacerse monje. En la epístola apologética y admonitoria que Jerónimo escribe con tal motivo, hay un párrafo que dice lo siguiente:

Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repellatur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppelectilem virtus insumit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae, cohores Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumenti aqualiculo mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Hic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,
Omnia poenarum percurrere nomina possim.

(*Eneas*, VI, 625, 627.)

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat. . .[2]

La procesión de los enfermos y pordioseros está por supuesto inspirada, tanto en su contenido como en su sentido, en la Biblia; el libro de Job, las curaciones de enfermos y la ética de la humildad que se sacrifica, del Nuevo Testamento, constituyen las bases de esta exposición de atrocidades corpóreas. Ya en los primeros tiempos la abnegación por los enfermos repulsivos, y especialmente el contacto corporal con ellos al cuidarlos, eran considerados como uno de los rasgos fundamentales de humildad cristiana y de anhelo de santidad. Pero es claro que las artes retóricas de las postrimerías de la antigüedad contribuyen con su aportación al violento efecto que produce el texto, y, en mi opinión, su aportación es decisiva.

La pintura chillona de esta retórica se deja percibir ya al principio en las expresiones de contraste entre el máximo lujo y la miseria más lastimosa, y, en la elección de vocablos, se hace alarde de polos estilísticos opuestos; *ardentes gemmae* contra *egentium ventres*. Se percibe también en los juegos de antítesis de palabras e ideas (*lanarum vestimenta quibus repellatur frigus* contra los *vestes sericae*, etc. *quibus nudetur ambitio* — *ubi nemo est clamitans* — *ne hoc qui-*

[2] Las refulgentes piedras preciosas que antaño adornaron el cuello y el rostro sacian ahora los vientres de los indigentes. Los vestidos de seda con sus bordados de oro se han transformado ahora en suaves prendas de lana, que sirven para proteger del frío, y no para revelar el afán de lujo. Lo que antaño era instrumento de lujo, recíbelo ahora la virtud. Aquel ciego que extiende la mano y llama a veces donde nadie está, es ahora el heredero de Paulina, el coheredero de Pamaquio. Aquel mutilado de los pies, que avanza arrastrándose con todo el cuerpo, apóyase ahora en las manos de una tierna doncella. Los pórticos que antaño atravesaban nutridos grupos de visitantes están ahora sitiados por los pobres. Uno de ellos, con el cuerpo hinchado, va preñado de su propia muerte; otro, sin lengua, suplica tanto más persuasivamente en su mudez. Este otro, atrofiado desde la infancia, no necesita ya mendigar; aquél, podrido ya por la enfermedad [ictericia], sobrevive a su propio cadáver. "Y aun cuando tuviera cien lenguas y cien bocas, no podría enumerar todos los nombres de los martirios." Acompañado de este grupo, va avanzando. Cuidándolos, cuida a Cristo, en su suciedad encuentra el lavatorio purificador. De esta forma, el tesorero de los pobres, de los pretendientes, de los indigentes, marcha hacia el cielo. Otros esposos esparcen sobre las tumbas de sus mujeres violetas, rosas, lilas y purpúreas, aliviando el dolor de su pecho con estas ofrendas; nuestro Pamaquio rocía las santas cenizas y la venerable osamenta con el bálsamo de la misericordia. . .

dem habens unde roget, etc. — *supravivit cadaveri suo* — *sordibus dealbatur* — y así sucesivamente), en la predilección por adjetivos e imágenes suntuosos, en el uso patético de anáforas (*hoc, his, horum*). Desde luego, San Jerónimo se diferencia de su contemporáneo Ammiano en que las llamaradas de su pompa —*ardentes gemmae*— están alimentadas por un amoroso ardor y exaltación; el impulso lírico de las últimas frases —Pamaquio ascendiendo a los cielos y rocía las cenizas de la amada con el bálsamo de la caridad— es magnífico, doblemente eficaz después de la procesión de los enfermos, y aromado con las flores, que no son simplemente arrojadas, sino enumeradas una a una. Es un trozo magnífico, una delicia para los amantes de lo que más tarde se llamó barroco, y Ammiano, mucho más rígido y helado interiormente, no tiene nada que pueda compararse a esto. Pero la esperanza de San Jerónimo, que lo hace elevarse a un lirismo tan conmovedor, no se cifra en absoluto en este mundo; su propaganda, orientada en forma tan expresiva hacia el ideal ascético-virginal, es en contra de la generación y tiende a la destrucción de lo terreno; sólo con dificultad y parcialmente se decide a hacer concesiones al movimiento de resistencia que ya entonces se inicia. También su llama arde más sombríamente, y el contraste entre la suntuosidad pictórica de su discurso y el *ethos* lúgubre y suicida, la inmersión en lo horripilante, lo deformado y contrario a la vida, es en él, con frecuencia, casi insoportable. No es la última vez que tropezamos con este odio mortal a la vida revestido de un estilo pictórico ubérrimo: será una tradición cristiana; pero en él parece tanto más sombrío cuanto que falta por completo el contrapunto de alegría terrena, que en el barroco posterior resuena dondequiera, hasta en los momentos de la mayor devoción extática; la desesperada ofensiva de la antigüedad decadente ya no era apta, según parece, para introducir tal contrapunto.

Pero también existen en los padres de la iglesia otros textos que revelan una actitud muy diferente ante la realidad de su tiempo, mucho más dramática y combativa, con una forma de expresión muy diferente, bastante menos barroca y mucho más influída por la tradición clásica. El texto siguiente, con el que trato de demostrarlo, es el octavo capítulo del libro sexto de las *Confesiones* de San Agustín; la persona de la que en él se habla es el amigo de juventud y discípulo de San Agustín, Alipio; la persona aludida (Tú) es Dios:

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiotorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam

obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala pocederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percussus est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam; sed longe postea.[8]

---

[8] No abandonó la vía terrenal que sus padres le alababan y había ido a Roma, para estudiar la ciencia del derecho. Allí se apoderó de él la pasión por los espectáculos de los gladiadores, de una forma y con una intensidad increíbles. En el tiempo en que él aún desaprobaba y repugnaba todas estas cosas, encontró una vez casualmente algunos amigos y condiscípulos que volvían de un banquete, los cuales, a pesar de su recusación y de su resistencia, lo arrastraron con amistosa violencia al anfiteatro. Era precisamente en aquellos días cuando tenían lugar las horribles e impías funciones. No obstante, él les dijo: "Si bien arrastráis mi cuerpo allá, y lo obligáis a permanecer, ¿podréis acaso dirigir mi espíritu y mi mirada hacia el espectáculo? Estaré allí como un ausente, demostrándoos así mi superioridad sobre vosotros y sobre semejantes espectáculos." Oyendo estas palabras, afirmáronse aquéllos aún más en su empeño, quizá porque tenían ganas de probar si él era capaz de hacer lo que decía. Ya en el lugar en cuestión, donde por fin llegaron y encontraron sitio, la muchedumbre se desencadenaba en el paroxismo de su horrible arrebato. Alipio cerró las puertas de sus ojos y prohibió a su espíritu ocuparse de cosas tan funestas; ¡oh, si hubiera podido tapar igualmente sus oídos! Pues al producirse un cambio en la marcha del combate, el rugido de la multitud adentróse violentamente en él; picado por la curiosidad, y convencido de que era capaz de soportar y despreciar la vista de lo peor, abrió los ojos, e instantáneamente su alma fué atravesada por una herida más honda que la del cuerpo de aquel a quien deseaba ver, y cayó más lamentablemente que aquel cuya caída había provocado el griterío. Este griterío penetró, pues, a través de sus oídos y abrió sus ojos a fin de encontrar el modo de herir y dominar su espíritu, en aquel entonces más osado que fuerte. Él era tanto más débil cuanto que había puesto en sí mismo la confianza que debía haber puesto en Ti. Pues al ver la sangre, bebió el veneno de la bestialidad, y ya no se volvió, sino que clavó la mirada en el espectáculo. Absorbió dentro de sí lo horrible, y, sin darse cuenta, empezó a sentir placer en el combate criminal, ebrio de san-

También aquí actúan eficazmente las fuerzas temporales: sadismo, embriaguez de sangre, y predominio de lo magico-sensible sobre lo racional y ético. Pero se combate, el enemigo es reconocido, y las fuerzas antagónicas del alma se movilizan a su encuentro. El enemigo es aquí la gran sugestión de la sangre sobre la muchedumbre, que ataca simultáneamente todos los sentidos; si la defensa le impide la entrada por los ojos, se abre camino a través de los oídos, y lo fuerza por ende a abrir los ojos. La defensa se repliega todavía a su centro más interno: el poder de su resolución interior, su voluntad consciente de repudiación. Pero esta conciencia interior no se mantiene firme ni un instante, se derrumba de inmediato, y las fuerzas hasta entonces refrenadas por la agobiadora tensión de la voluntad, que habían servido a la defensa, se pasan al enemigo. Démonos cuenta de lo que esto significa. Contra la insolencia plebeya, contra los apetitos irracionales y desmedidos, contra el sortilegio de las potencias mágicas, la ilustrada cultura clásica poseía las armas del autodominio individualista, aristocrático, mesurado y racional; las diversas teorías éticas estaban unánimemente de acuerdo en que un hombre bien educado y consciente de sí era capaz con sus fuerzas propias de apartarse de cualquier intemperancia, y que contra su voluntad ésta no tenía ningún poder sobre él.

También la doctrina maniquea, de la que Alipio no andaba lejos por entonces, tenía confianza en el conocimiento del bien y del mal. Por eso se deja arrastrar al anfiteatro sin grandes prevenciones, *familiari violentia,* se confía en sus ojos cerrados y en su voluntad decidida. Pero su conciencia individualista y orgullosa se encuentra desbordada en un instante, y no es sólo un Alipio cualquiera, cuyo orgullo y hasta cuyo meollo más íntimo quedan pulverizados, sino toda la cultura racional e individualista de la antigüedad clásica: Platón y Aristóteles, los estoicos y Epicuro. La ardiente concupiscencia los ha barrido, en un solo y violento asalto: *et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat.* El noble individuo confiado en sí mismo, con criterio propio, hostil a toda intemperancia, se ha convertido en uno más de la masa, y no sólo esto: las mismas fuerzas que le permitieron mantenerse apartado por más tiempo y más decididamente que otros de la suges-

---

grienta voluptuosidad. Y ya no era el mismo que cuando había llegado, sino uno más de la muchedumbre, y un compañero real de aquellos que lo habían traído. ¿Qué puedo decir todavía? Observaba, gritaba, era presa de salvaje agitación, y al partir llevó consigo el ansia frenética de volver no sólo con los otros, que ahora lo habían arrastrado, sino aun antes que ellos, y arrastrando a otros a su vez. Pero Tú, con tu mano fuerte y misericordiosa, lo sacaste de allí, y lo enseñaste a confiar, no en sí mismo, sino en Ti. Aunque esto sucedió mucho después.

tión de las masas, la misma energía que hasta ahora lo capacitaba a llevar una vida propia y orgullosa; estas mismas fuerzas las pone actualmente a disposición de la masa y de su naturaleza impulsiva, no sólo es seducido, sino seductor; lo que él aborrecía hasta ahora, ahora lo ama; ya no se desencadena *con* los demás, sino *antes* que los demás: *non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens.*

Como es natural en un joven de grande y apasionada vitalidad, no cede poco a poco, sino que se precipita en el extremo contrario; la transformación es completa; y esta transformación de un extremo al opuesto es, a su vez, muy cristiana; al igual que Pedro en la escena de la negación (y viceversa, igual que Pablo en el camino hacia Damasco), cae tanto más bajo cuanto más encumbrado esté, y, como Pedro, volverá a levantarse. Pues su derrota no es definitiva; si Dios le ha enseñado a confiar en Él, y no en sí mismo —y el primer paso en esta enseñanza es precisamente su derrota—, entonces triunfará. En el combate contra la embriaguez mágica el cristianismo dispone de otras armas que las racionales e individualistas del ideal antiguo: el cristianismo es un movimiento que viene de lo profundo, tanto de lo hondo de las gentes como de lo hondo del sentimiento; puede, por consiguiente, combatir al enemigo con sus propias armas. Su magia no es más débil que la de la embriaguez de la sangre; al contrario, es más fuerte, porque es una magia más ordenada, humana y esperanzada.

Este texto, aun cuando revele muchos de los rasgos sombríos de la realidad de su tiempo, muestra un carácter totalmente distinto al de Ammiano y al de la página de San Jerónimo. Lo que lo diferencia al primer golpe de vista es el ardor del combate humano y dramático; Alipio vive y lucha; a su lado, no ya los personajes de Ammiano, sino el mismo Pamaquio resultan esquemáticos, de impenetrable interioridad. He aquí lo que, a mi entender, San Agustín destaca decididamente sobre el estilo de su tiempo: siente y presenta la vida humana en su raíz y la hace agitarse ante nuestros ojos. Sus recursos estilísticos y retóricos, que no desdeña en absoluto, ni en este texto ni en otro alguno, me parecen en su conjunto más cercanos a la vieja manera ciceroniana que todo lo que hemos encontrado en Ammiano y en San Jerónimo; el tan dramático *spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde,* etc., recuerda el movimiento de la segunda catilinaria *abiit, excessit, evasit, erupit,* al que, por otra parte, es muy superior, por su marcha ascendente efectiva y por la transición consecutiva a lo real: aparte de lo cual existen, en la segunda parte del texto especialmente, gran cantidad de gradaciones, antítesis y paralelos. Lo retórico es más clásico que en

Ammiano o en San Jerónimo; y sin embargo, se ve en seguida que no se trata de un texto clásico: su tono es algo más impulsivo y humanamente dramático y en la forma predomina la parataxis, cosas ambas que, tanto una a una como juntas, resultan totalmente anticlásicas.

Si observamos, por ejemplo, la frase *nam quodam pugnae casu,* etc., que contiene un buen número de miembros hipotácticamente esticulados, veremos que culmina en un movimiento a la vez dramático y paratáctico: *aperuit oculos, et percussus est,* etc., y al tratar de comprender la impresión que nos produce no podemos por menos de recordar ciertos pasajes bíblicos, que en la Vulgata se reflejan de esta manera: *Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux;* o *ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi* (Salmos, 22, 6) o *Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare* (Éxodo, 15, 10); *o aperuit Dominus os asinae, et locuta est* (Núm. 22, 28). En todos estos pasajes, en vez de la hipotaxis causal, o, por lo menos, temporal, que sería de esperar en latín clásico (sea con *cum* o *postquam,* sea con ablativos absolutos o con una construcción de participio), aparece la parataxis con *et;* lo cual, lejos de debilitar la conexión de ambas partes, por el contrario, la subraya enérgicamente, al igual que en español resulta más dramático decir: abrió los ojos, y fué herido... que: cuando abrió los ojos, o, al abrir los ojos, fué herido... Esta observación del momento cumbre del pasaje: *aperuit oculos, et percussus est* es tan sólo un síntoma de un hecho mucho más general: San Agustín emplea, sin duda, el estilo del período clásico y sus figuras de dicción (muy a conciencia, como se ve en sus explicaciones en el cuarto libro de su *De doctrina cristiana),* pero no se deja dominar por ellos; lo impulsivo y penetrante de su naturaleza impide que se acomode al procedimiento relativamente frío, racional, ordenador de las cosas desde un punto de vista superior, del clasicismo y, especialmente, del estilo romano; en nuestro texto puede observarse con qué frecuencia, en cuanto se trata de desarrollos dramáticos, coloca una parte de la oración junto a la otra: *Trahitis, et ibi constituitis; adero ac superabo; interdixit, atque utinam obturavisset* (un movimiento, si no me equivoco, completamente agustiniano); *aperuit, et percussus est, ceciditque; intravit et reseravit; ebibit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriabatur, et non erat iam ille.*

En el estilo clásico esto sería imposible; se trata, sin duda, de una parataxis bíblica; y también el contenido, es decir, la actualización dramática de un proceso interno, de una transformación interna, es pronunciadamente cristiano. *Et non erat iam ille qui*

venerat, sed unus de turba ad quam venerat: he aquí una frase que, tanto por la forma como por su contenido, es inimaginable en el estilo clásico antiguo; esto es cristiano, y muy especialmente agustiniano, pues nadie ha observado con tanto apasionamiento como él los fenómenos de pugna y confluencia de las fuerzas internas, la alteración de su reciprocidad antitética y sintética; no ya en casos prácticos como problemas meramente teóricos, que en sus manos se convierten en dramas; y esto lo prueba con la mayor evidencia su escrito "sobre la Trinidad", y si se desea corroborarlo con un ejemplo de mucha menor importancia, aunque característico, si se quiere comprobar cuán patentes y, sin embargo, cuán problemáticos son para él devenir y desarrollo, léanse los primeros párrafos de las *Confesiones,* 1, 8, donde habla de la transición de la infancia a la adolescencia; son inconcebibles antes de San Agustín. La parataxis le sirve para expresar lo impulsivo y dramático, la mayoría de las veces en relación con procesos interiores y, en cambio, falta en él casi por completo aquello hacia lo cual tienden Ammiano y otros autores de su tiempo, incluso cristianos: es decir, la pintura sensible del fenómeno exterior y, sobre todo, de lo mágico, de lo enfermizo y de lo horrible. En nuestro texto, que ofrecía una buena ocasión para la descripción pictórica, todo se reduce a un par de palabras fuertes, pero muy corrientes.

Sin embargo, también en este caso el proceso interno, trágico y problemático discurre dentro de la realidad concreta de su tiempo: se acabó la separación de los campos estilísticos. También en los autores paganos, la descripción pictórica de la realidad se desliza dentro del estilo elevado; como hemos visto, y todavía en una forma mucho más pura (alterada a veces por la influencia del estilo pomposo de las postrimerías de la antigüedad), la mezcla de estilos de la tradición judeo-cristiana se transfiere a los padres de la iglesia. El punto central de la doctrina cristiana, la encarnación y la pasión, era incompatible, como ya indicamos antes, con el citado principio de la separación de estilos.

Cristo no apareció como héroe y rey, sino como hombre colocado en la más baja escala social; sus primeros discípulos fueron pescadores y artesanos, vivió en el mundillo del pueblo bajo de Palestina, habló con publicanos y rameras, con pobres y enfermos y con niños; y no por esto perdió ninguna de sus palabras y acciones su elevada y profundísima dignidad; eran más trascendentales que todo lo que hasta entonces había sucedido; y el estilo con que aquello se nos relata no posee apenas cultura retórica en el sentido antiguo, era *sermo piscatorius* y, sin embargo, infinitamente más

conmovedor y eficaz que la más alta obra artística retórico-trágica; y más conmovedor que nada era la pasión. Que el Rey de Reyes hubiera sido escarnecido, escupido, azotado y clavado en la cruz como un criminal vulgar: esta narración aniquiló por completo, al penetrar a fondo en la conciencia de los hombres, la estética de la separación de estilos, y produjo un nuevo estilo elevado, que no desdeña en absoluto lo cotidiano y que acepta el realismo de bulto e incluso lo feo, indigno y corporalmente inferior; o, si se prefiere la expresión al revés, surgió un nuevo *sermo humilis,* un estilo bajo, como los de la comedia y la sátira, pero que ahora se extendía mucho más allá de su primitivo campo de acción, a lo más hondo y alto, a lo sublime y eterno. En otra ocasión me ocupé de este tema y me he referido ("Sacrae Scripturae sermo humilis", *Neuphil. Mitteil,* Helsinki, 1941, 57) al papel especial que desempeña San Agustín, quien tanto en el mundo retórico-clásico como en el judeocristiano podía sentirse como en su casa y quien acaso fué el primero en cobrar conciencia del problema de la antítesis estilística de ambos mundos, y así lo ha formulado muy expresivamente en su *De doctrina christiana* (4, 18), con ocasión del vaso de agua fría de Mateo, 10, 42.

Si la mezcla estilística cristiana no resalta demasiado en esta época temprana (en la Edad Media es mucho más fácil de observar) es porque los padres de la iglesia sólo raramente encuentran ocasión de ocuparse de la realidad práctica con fines imitativos. No son poetas ni novelistas, y, en general, tampoco historiadores de su tiempo; la actividad teológica, en particular la apologética y polemizante, les ocupaba por completo, y por eso llena también sus obras literarias; no son muy frecuentes pasajes como los antes citados de San Agustín y San Jerónimo, que describen la realidad del momento. Pero tanto más abunda la actividad interpretativa de la realidad, la exégesis de las Sagradas Escrituras, pero también de las grandes conexiones históricas, particularmente de la historia romana, a fin de encuadrarla dentro de la perspectiva histórica judeocristiana. Con ese propósito, emplean casi ininterrumpidamente el método "figurado", del que ya hemos hablado repetidas veces y sobre cuya significación e influencia he tratado de arrojar alguna luz en otro lugar ("Figura", *Arch. Roman.* 22, 436).

La interpretación "figural" "establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquél o lo consuma. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios

o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contenidos en la corriente flúida de la vida histórica, pero la comprensión, el *intellectus spiritualis*, de su conexión, es un acto espiritual." Prácticamente, casi todo se reduce a interpretación del Antiguo Testamento, cuyos episodios aislados se interpretan como figuras o profecías reales de los sucesos del Nuevo Testamento: ya hemos mencionado un ejemplo en la página 53 s., y en mi citado trabajo encontrará el lector abundantes ejemplos comentados. Este género de interpretación trae consigo, como puede fácilmente colegirse, un elemento completamente nuevo y extraño en la antigua forma de considerar la historia. Por ejemplo, al interpretar un episodio como el sacrificio de Isaac, en tanto que prefiguración del sacrificio de Cristo, de forma que en el primero está anunciado y prometido el segundo, mientras que éste consuma plenamente al primero —*figuram implere* es la expresión—, se establece una conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni causalmente se hallan enlazados, conexión que, racionalmente y en el curso horizontal, si se me permite esta expresión de extensión temporal, es imposible establecer. La imposibilidad desaparece tan pronto como se unen ambos acontecimientos verticalmente con la Providencia Divina, que es la misma que de este modo puede planear la historia y proporcionar la clave para su comprensión.

La conexión temporal-horizontal y causal de los acaeceres se disuelve, el "ahora" y "aquí" ya no constituyen eslabones de un decurso terrenal, sino que son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro, y, propiamente, ante los ojos de Dios, se trata de algo eterno, de todos los tiempos, algo consumado en fragmentario devenir terrenal. Esta concepción de la historia es de una unidad grandiosa, pero totalmente extraña a la antigua concepción clásica, a la que destruyó hasta en la estructura de su lenguaje, por lo menos de su lenguaje literario, que con sus sabias conjunciones, finamente matizadas, con su rica instrumentación sintáctica del orden, con su sistema cuidadosamente elaborado de determinaciones de tiempo, se hizo superfluo desde el momento en que dejaron de tener importancia las relaciones de tiempo, lugar y causalidad, desde el momento en que una conexión vertical, que partiendo del acaecer entero convergía en Dios, era la única que importaba y tenía sentido. Siempre que tropezaron ambas concepciones, surgió necesariamente el conflicto y el intento de compromiso: entre la exposición que establecía una cuidadosa conexión de los distintos eslabones del devenir, lleno de secuencias temporales y causales y que se desarrollan perpetuamente en un primer plano

terrenal, por un lado, y, por otro, la exposición llena de lagunas y saltos, que reclama constantemente la interpretación desde lo alto.

Cuanto más educados en el sentido antiguo, cuanto más hondamente enclavados en la cultura antigua, los escritores cristianos de la época patrística experimentaban una mayor necesidad de verter el contenido del cristianismo en una forma que no constituyera una mera traducción, sino que se plegara a su tradición mental y literaria. También en este sentido se nos ofrece como modelo San Agustín; gran parte de su *Civitas Dei,* especialmente los libros XV al XVIII, donde se trata de la marcha (*procursus*) del reino de Dios sobre la tierra, muestra el constante afán de completar la interpretación figural vertical con la exposición de transcursos que se suceden históricamente. Puede servir de ejemplo un capítulo cualquiera en el que comente una narración bíblica, verbigracia, 16, 12; en él se trata de la familia de Thare, padre de Abraham, y del Génesis, 11, 26, lo que San Agustín completa con otros pasajes de la Biblia, *v.* g. Josué, 24, 2. El tema del capítulo es judeo-cristiano, y también lo es su interpretación; el conjunto se halla bajo el signo de la *civitas Dei* que, prefigurada desde Adán, se consuma ahora en Cristo; la época Thare-Abraham es interpretada como un eslabón del plan divino de salvación, como una de las estaciones de la serie simbólica de prefiguraciones provisionalmente fragmentarias, anunciadoras de la *civitas Dei,* y en este sentido se compara con la ya bien lejana época de Noé. Mas, dentro de los límites de esta armazón, se ve la constante preocupación por rellenar los huecos de la exposición bíblica —completándola con otros pasajes de la misma Biblia y con apreciaciones propias—, de reconstruir una conexión fluyente de los acontecimientos y, sobre todo, de moldear la interpretación, irracional en sí, en un sistema lo más racional posible; casi todo lo que añade al testimonio bíblico tiene por objeto explicar racionalmente la situación histórica y armonizar la interpretación con la idea de la ininterrumpida secuencia histórica.

El clasicismo antiguo, que se inflitra en la ocasión, se muestra también en el lenguaje, más que nada en el lenguaje: existen períodos que —si bien apresuradamente construídos y de un efecto no muy artístico (exceso de conjunciones de relativo)—, debido a su gran desarrollo de nexos copulativos, o sus hipotaxis temporales, comparativas y concesivas, bien escalonadas, y a sus construcciones de participio, se hallan en agudo contraste con las citas bíblicas transcritas con sus parataxis y su falta de miembros coordinadores. Este contraste entre el texto y sus citas de la Biblia lo encontramos con frecuencia en los padres de la iglesia y más todavía en

San Agustín, pues la traducción latina de la Biblia conservó el carácter paratáctico del original. En el mencionado pasaje de la *Civitas Dei* se deja ver muy claramente la pugna entre ambos mundos, tanto verbal como real, y que pudo haber conducido a una amplia racionalización y articulación sintáctica de la tradición judeo-cristiana; pero no ocurrió así. La mentalidad antigua era ya demasiado quebradiza; la obra literaria más importante e influyente, la traducción de la Biblia, no podía menos de imitar el estilo paratáctico del original, con lo que complacía la tendencia del lenguaje popular, mientras que el literario se arruinaba; ocurre, por último, la irrupción de los germanos, los cuales no estaban en condiciones de captar su carácter racional y su fina malla sintáctica, a pesar de todo su reverencial respeto por la cultura antigua.

De este modo venció la interpretación figural del acontecer histórico; pero no pudo ofrecer ninguna compensación por la perdida visión de la conexión racional, fluyente y terrena de las cosas, pues no cabía aplicarla sin más a cualquier suceso, aunque no faltaron intentos de interpretar todo lo que acaecía desde las alturas. Estos intentos tenían que fracasar ante la necesidad de los sucesos y la incognoscibilidad de las decisiones divinas, quedando de esta suerte extensos campos del acaecer sin principio alguno según el cual ordenarlos y comprenderlos, particularmente al derrumbarse el Imperio romano, que, por lo menos como idea estatal, había conferido una dirección a la visión política del acaecer. No quedó más que el mero observar, tolerar o utilizar el suceso práctico eventual; se trataba de material en bruto que se acogió con una forma también ruda. Había de transcurrir largo tiempo antes que los gérmenes contenidos en el cristianismo (mezcla de estilos, visión profunda del acaecer) pudieran desplegar sus fuerzas, gracias a la sensualidad de pueblos todavía frescos.

IV

SICARIOS Y CRAMNESINDOS

La siguiente narración es de la *Historia de los francos* de Gregorio de Tours (vii, 47, y ix, 19):

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natalis dominici solemnia apud Montalomagensem vicum cum Austrighysilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitacionem, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad eclesiam petit, Austrighyselum opperiens. Ille autem hec audiens, adprehenso armorum aparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque conliderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighiselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem ad eos mittemus, ut in nostra presencia venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pullularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio: "Nolite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim eclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, queso, pacifici; et qui malum gessit, stante caritate, conponat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait: Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento eclesie redemitur; interim anima viri non pereat." Et hec dicens, optuli argentum eclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patrui requerebat, accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam proficiscitur. Cumque servum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum,

qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius conposicionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret —et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur— alia vero medietatem conposiciones Sicharius reddered. Tunc datum ab eclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate conposuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo umquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio terminum fecit.

(IX, 19) Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amiciciam patravissed, et in tantum se caritate mutua diligerent, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur: "Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta composicione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit." Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo: "Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare." Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepis stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit...[1]

---

[1] Surgieron entonces graves contiendas civiles entre los habitantes de la región de Tours. Porque estando Sicario, hijo del difunto Juan, celebrando la fiesta de Navidad con Austrigisilo y los otros coterráneos, en el pueblo de Manthelan, el sacerdote del lugar envió un criado a invitar a varios para que vinieran a su casa a una pequeña libación. Pero cuando el criado llegó, uno de los presentes, que había recibido la invitación, sacó la espada y empezó a cuchilladas con él, que cayó inmediatamente a tierra, muerto. Cuando Sicario, que tenía amistad con el sacerdote, oyó que un criado de éste había sido asesinado, tomó sus armas, fué a la iglesia y esperó a Austrigisilo. Pero éste, habiendo sabido algo, se proveyó asimismo de sus armas, y fué a su encuentro.

En la confusión del combate, en el cual tanto una parte como la otra experimentaron pérdidas, Sicario se esquivó sin ser visto y se acogió al amparo de los religiosos, huyendo luego a su corte y abandonando en casa del sacerdote su plata, sus ropas y a cuatro de sus siervos, que habían sido heridos. Después de su huída Austrigisilo irrumpió en esta casa, mató a los criados y tomó el oro, la plata y las demás cosas pertenecientes a Sicario.

Llevado el asunto más tarde a juicio civil, se decidió que Austrigisilo había de ser condenado a pagar una indemnización legal por homicidio, y también por haber tomado los objetos después de dar muerte a los criados y sin esperar al juicio correspondiente. Sicario había aceptado estos arreglos, pero habiendo oído días después que los objetos que le había substraído Austrigisilo estaban guardados en Auno, en casa de su hijo y de su hermano Eberulfo, haciendo caso omiso del arreglo, confabulóse con Audin, rompió la paz, y asaltó a aquéllos por la noche, con gentes armadas. Forzó la casa donde dormían, mató al padre, al hermano y al hijo, asesinó a los criados, y se apoderó de todos los objetos y de los rebaños.

La primera impresión que se saca de la lectura es que se nos está relatando una historia enrevesada en una forma muy poco clara. Incluso quien no se deje desconcertar por el caos de la ortografía y de las desinencias experimentará alguna dificultad para darse cuenta de los hechos. "Surgieron entonces graves contiendas civiles entre los habitantes de la región de Tours. Porque..." Ahora debían seguir los motivos de las agitaciones, pero continúa, subordinado al *nam*, un trozo de la historia anterior, o sea que en un pueblo, donde se había reunido mucha gente para celebrar la Navidad, el sacerdote del lugar envió a un criado para invitar alguno de los reunidos a una libación. Mas ésta no es la causa de los desórdenes. Vienen a las mientes ciertas maneras de relatar con que tropezamos en el lenguaje vulgar, especialmente entre personas ignorantes, atropelladas o desmañadas, en una forma parecida a ésta: "Ayer salí más tarde de la oficina, porque el director Muñoz estuvo con el jefe, y hablaron del asunto X y, cuando eran cerca de las cinco, vino el jefe y me dijo: '¡Ah, señor Martínez, ¿no podría hacer en seguida el balance, para que podamos entregar al señor Muñoz todos los datos a la vez, etc.?'" La visita del señor Muñoz al jefe nos ilustra tan poco sobre las causas directas del retraso de Martínez como

Cuando oímos esto, nos sobrevino intensa aflicción, nos unimos al juez del lugar y enviamos un emisario con la orden de que comparecieran ante nosotros, a dirimir la cuestión, y separarse en paz unos de otros, no fuera que la disensión se hiciera aún más profunda. Cuando llegaron, estando reunidos los vecinos, les dije: "¡Cesad, oh hombres, de cometer más desmanes, no sea que la desgracia se extienda aún más! En esta riña hemos perdido ya hijos de la iglesia, y procuremos no perder otros. Comportaros por consiguiente en forma pacífica, os lo ruego, y que el culpable purgue sus culpas en pro de la concordia, pues sois hijos de la paz, dignos de recibir el reino de Dios, mediante su gracia. Pues Él dijo: 'Bienaventurados los pacíficos, pues serán llamados hijos de Dios.' Y ved: si el culpable fuera demasiado pobre para pagar la indemnización, será rescatado con el dinero de la iglesia, con tal de que su alma no se pierda." De esta manera les ofrecí el dinero de la iglesia. Pero el partido de los cramnesindos, que querían vengar la muerte de su padre, de su hermano y de su tío, se negó a aceptar la indemnización. Así las cosas, se marcharon, y Sicario emprendió un viaje con el objeto de ver al Rey. A este fin se dirigió a la región de Poitiers, con la intención de visitar allí a su mujer. Estando allí, apremió cierta vez a uno de sus criados para que hiciera su trabajo, alzando su bastón y golpeándolo. Pero el criado sacó la espada, que llevaba colgada al cinturón, y llevó su atrevimiento hasta herir con ella a su amo. Al caer Sicario a tierra, acudieron sus amigos, atraparon al c..ado, lo maltrataron espantosamente, la cortaron las manos y los pies y por fin lo hicieron ahorcar. Entretanto, extendióse hasta Tours el rumor de que Sicario había muerto, y al enterarse Cramnesindo, hizo llamar a sus parientes y a su séquito y lanzóse hacia la casa de Sicario. Después de haberla saqueado y dado muerte a varios criados, prendió fuego a todas las casas que formaban parte de la corte, tanto la de Sicario como las otras, llevándose los rebaños y todo lo que había que llevarse. Después de esto, los partidos fueron invitados por el juez a presentarse en la ciudad.

Una vez allí, cada uno defendió su causa, y los jueces pronunciaron la sentencia de que el que primero que no había querido aceptar la indemnización,

la invitación del sacerdote acerca de la ruptura de las hostilidades; lo único que nos proporciona es la primera parte de un hecho compuesto de varios miembros, que el narrador es incapaz de engarzar sintácticamente: abriga el propósito de contarnos las causas del resultado, ya anticipado en la primera frase, pero se embarulla con la cantidad de datos necesarios: carece de energía para organizarlos en unos pocos períodos, con la ayuda de un sistema de oraciones subordinadas, y no toma la precaución, en vista de tal dificultad, de salir de ella con una frase introductoria ordenadora (por ejemplo: "Esto ocurrió así").

En la forma en que está el *nam* resulta injustificado y vago, como en la frase ulterior de igual factura: *Nam Sicharius cum post interfectionem*, etc., pues tampoco viene tras el *nam* la causa del nuevo rompimiento de hostilidades, sino la primera parte de un suceso complejo. En ambos casos, la impresión de desorden aumenta notablemente por el cambio de sujetos; la oración empieza con Sicario como sujeto, pues parece ser que Gregorio lo considera las dos veces como personaje principal, y se ve en la necesidad, ambas veces, de interpolar un nuevo sujeto, cosa que sólo puede conseguir con una oración, así que las oraciones todas se convierten en monstruosidades gramaticales. Los comentadores (Bonnet, y tam-

habiendo, por el contrario, incendiado las casas de su rival, debía perder la mitad del rescate que le había sido atribuído en principio —esto era en realidad ilegal, pero se hacía tan sólo a fin de calmar a los contendientes—; Sicario pagó tan sólo la otra mitad de la indemnización. Acto seguido, la iglesia entregó el dinero, fué pagada la indemnización según la sentencia, los partidos se reconciliaron y juraron recíprocamente no levantarse en armas unos contra otros jamás. Así terminó la querella.

La lucha entre los habitantes de Tours, cuyo final hemos acabado de relatar, volvió a encenderse con renovada furia. Porque Sicario había trabado con Cramnesindo, a pesar de haber dado muerte a los parientes de éste, una íntima amistad, llegando a quererse tan cordialmente, que muy a menudo comían y dormían juntos. Una vez que Cramnesindo había organizado una cena, invitó a Sicario. Llegó éste, y sentáronse ambos a la mesa. No obstante, Sicario, enardecido por el vino, se permitió dirigir a Cramnesindo frases desafiantes, exclamando finalmente, según se cuenta: "Muchas gracias habías de darme, hermano de mi corazón, por haber asesinado a tus parientes, ya que recibiste por ellos rescate, y ahora tienes en tu casa abundancia de oro y plata; pobre y necesitado vivirías ahora, si este incidente no te hubiera sacado a flote." Al oír estas palabras, el ánimo de Cramnesindo se llenó de amargura, y habló así en su corazón: "No seguiré siendo digno de que me llamen hombre, sino cobarde mujer, si no vengo la muerte de mis parientes." Inmediatamente apagó las luces, y abrió en dos la cabeza de Sicario con un golpe de su espada. En su último instante, aún pudo Sicario exhalar un débil grito, luego desplomóse y murió. Los sirvientes que habían venido con él pudieron huir. Cramnesindo despojó el cadáver de sus ropas y lo colgó en uno de los postes de un vallado, montando acto seguido a caballo y dirigiéndose apresuradamente a visitar al rey...

(La traducción no pretende dar una idea del modo de escribir de Gregorio de Tours, sino únicamente hacer comprensible el desarrollo de los hechos.)

bién Löfsted en su comentario a *Peregrinatio Aetheriae)* nos han hecho ver que la partícula *nam* ha perdido en latín su primitiva fuerza expresiva, como tantas otras partículas conjuntivas, en un principio tan claras y precisas. Ya no es causal, sino una mera continuación o transición incolora. Sin embargo, no ocurre esto en los dos pasajes citados. Por el contrario, Gregorio entiende y emplea le significación causal, sólo que en una forma confusa y vaga.

Acaso pueda comprenderse con ejemplos tales la forma en que *nam* se fué debilitando como partícula causal, por las muchas aplicaciones laxas que de ella se hicieron. En nuestro caso el proceso de debilitación está todavía en marcha, no se ha consumado. Es notable, sin embargo, que estos procesos, que en el lenguaje vulgar ocurren a cada momento, se infiltren en el lenguaje literario de un hombre como Gregorio de Tours, que pertenecía a una de las más nobles familias y que constituye una figura muy importante dentro de los límites de su tiempo y de su país.

Prosigamos. El criado encargado de llevar la invitación es muerto por "uno de los presentes". ¿Por qué? Nada se dice. Sólo teniendo en cuenta lo que viene después puede inferirse que el matador ha debido de ser Austrigisilo o uno de su grupo, puesto que Sicario quiere vengarse en él, pero expresamente no se dice; y, además, la inesperada mención de los distintos edificios donde tienen lugar los combates —la iglesia, la casa del sacerdote— y las palabras *inter clericos ereptus* dan una idea muy confusa de los sucesos; se echan de menos los eslabones intermedios explicativos. Por el contrario, en otros puntos tropezamos con demasiados detalles. ¿Por qué no dice Gregorio, sencillamente: Uno de los presentes mató al criado? Lo que dice es: *...extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuus est...* De esta forma detallada nos lo explica, tratándose de un incidente que sólo tiene importancia por las consecuencias que de él se derivan, y cuyo motivo calla, sin embargo. ¡Esto último hubiera sido mucho más importante que el mencionar que el criado se desplomó antes de morir! Ya en la frase que sigue teme que el lector haya perdido el hilo, pues considera necesario añadir *quod scilicet puer eius fuerit interfectus,* cosa que sólo un lector de ínfima capacidad pudo haber olvidado ya. Por el contrario, presupone en el lector una rica aptitud combinatoria con su *Austrighiselum opperiens,* pues omite el comunicarnos que Austrigisilo tiene algo que ver con el asesinato, y también el detalle de que no todos los que asisten a la fiesta se encuentran en el mismo lugar, como sería de esperar. Y continúa de la misma guisa. La frase que trata del primer proceso judicial *(dehinc cum in iudicio...)*

no contiene ni un solo verbo principal, y la frase que viene en seguida es un monstruo por su construcción de participios amontonada y gramaticalmente asistemática: *inito placito, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, elisumque hospicium;* la traducción y la interpretación jurídico-histórica de ambas frases son extremadamente difíciles (como toda la anécdota jurídica en general, que dió lugar a una controversia muy sonada entre Gabriel Monod y Fustel de Coulanges, *Revue Historique,* XXXI, 1886, y *Revue des Questions Historiques,* XLI, 1887) no sólo por la pluralidad de sentidos de la palabra *placitum,* sino también por la intrincada estructura verbal del conjunto, que revela que el mismo Gregorio no fué capaz de ordenar sinópticamente los acontecimientos.

Austrigisilo desaparece sin que sepamos lo que le sucedió; se introducen inesperados personajes nuevos, y sólo ocasional e incompletamente podemos conocer su relación con el tema; el parlamento con el que Gregorio pretende apaciguar los ánimos sólo puede ser comprensible para quien posea talento combinatorio, porque ¿quién es *illi, qui noxe subditur,* y quién es *vir,* cuya alma no puede perecer? Por el contrario, la historia subalterna del viaje de Sicario a Poitiers y de cómo fué herido por un criado —cuyo interés respecto al conjunto consiste solamente en que por ese motivo se extendió el rumor falso de su muerte— está relatada con gran lujo de detalles. En el segundo juicio, o proceso de conciliación y arreglo, tenemos de nuevo que esforzarnos por comprender de qué partido y de qué dinero se trata cada vez. Y en todo el párrafo primero (que pertenece al libro séptimo) hay demasiadas subordinaciones de períodos, muy torpes generalmente —no puede dejarse de reconocer el esfuerzo para construir por períodos—, y, en cambio, ninguna conjunción claramente causal o concesiva, si exceptuamos el *quoniam* en la cita de la Biblia, y el *etsi,* cuya significación no me es del todo clara, aunque creo que es más bien condicional (si) que causal o concesiva. La segunda parte (que pertenece al libro noveno) no produce exactamente la misma impresión, pues se circunscribe en seguida a una escena única, en la que importa menos el orden que la plasticidad. Y, sin embargo, también en este caso, la oración expositiva *Nam Sicharius,* de la que ya hemos hablado, resulta monstruosa como construcción.

Desde luego, un autor clásico hubiera ordenado los episodios mucho más claramente, suponiendo que se hubiera ocupado de un tema semejante. En cuanto uno se pregunta cómo hubieran narrado esta historia César, Livio, Tácito o el mismo Ammiano, cae en la cuenta que no la hubieran narrado de ninguna manera. Para

ellos y su público esta historia no podía tener el menor interés. ¿Quién son Austrigisilo, Sicario y Cramnesindo? No son siquiera príncipes de sangre, y sus cruentas pendencias no hubieran movido al gobernador de la provincia en los tiempos florecientes del Imperio ni tan siquiera a informa a Roma sobre el incidente. Por lo que puede verse claramente cuán pequeño es el horizonte de Gregorio, cuán poca visión tenía de un conjunto grandioso, qué lejos estaba de poder ordenar sus materiales según los puntos de vista antaño valederos. El Imperio ya no existe y Gregorio no está colocado en un lugar donde afluyan todas las noticias del *orbis terrarum*, seleccionadas y clasificadas según su importancia para el país; ni dispone de las fuentes de información que antaño se poseían, ni tampoco decide sobre el sentido con que las noticias han de ser redactadas. Apenas si abarca con su mirada a la Galia; una gran parte de su obra, sin duda la más valiosa, consiste en lo que él mismo ha vivido en su diócesis, o lo que le han comunicado testigos de su inmediata vecindad; su material se limita esencialmente a lo vivido por él mismo. No posee un punto de vista político en el sentido antiguo y, si de alguno dispone, es únicamente el interés de la iglesia, pero circunscrito a un campo limitado; en su fuero interno no concibe la totalidad de la iglesia de manera que la pueda destacar en sus obras con intensidad; todo es localista, tanto material como ideológicamente. En cambio, él mismo ha observado, o entresacado de informaciones orales directas, provenientes de testigos de vista, la mayor parte de lo que cuenta en la *Historia de los francos*, a diferencia de sus predecesores antiguos, que trabajaban, por lo común, con relatos de segunda mano y pasados por el tamiz de la razón. Esta circunstancia se acompasa con su instinto natural, ya que lo que le interesa de una manera directa es lo que hacen los hombres, tal como los ve moverse a su alrededor, sin consideraciones políticas de amplio alcance. Cuando ocurre que se ocupa de lo político, lo trata en forma pronunciadamente anecdótica y humana, por lo que su obra adquiere un carácter mucho más próximo a las memorias personales que el de cualquier historiador romano, sin que tengamos necesidad de dilucidar, en la ocasión, hasta qué punto el caso de César difiere del de los demás.

Así, pues, un escritor antiguo no se hubiera ocupado de este asunto, y, de haberle sido indispensable para la comprensión de un conjunto histórico más amplio, lo hubiera despachado en tres líneas. Cuando una serie de actos de violencia cobran gran significación política —el caso, por ejemplo, de Yugurta y sus primos, en Salustio—, son antes racionalizados y elevados al nivel retórico, y se expone el

sistema de los motivos políticos; las particularidades escénicas sin interés político son, todo lo más, indicadas sucinta e incidentalmente, como ocurre en las palabras *occultans sese tugurio muliebris ancillae* en el caso del asesinato de Hiempsal (*Yugurta,* 12). En cambio Gregorio se esfuerza, a veces torpe y prolijamente, pero a menudo muy expresivamente, en hacer intuíbles los episodios: "...el sacerdote del lugar envió un criado a invitar a varios para que vinieran a su casa a una pequeña libación. Pero cuando el criado llegó, uno de los presentes, que había recibido la invitación, sacó la espada y empezó a cuchilladas con él, que cayó inmediatamente a tierra, muerto." Ésta es una narración plástica, aunque está presentada muy sencillamente; ni la mención de la llegada del siervo ni la de su desplome serían, sin eso, necesarias. Lo mismo ocurre con el ataque vengador de que se hace objeto a Austrigisilo, nada claro en cuanto a los detalles topográficos, pero en el que se percibe el esfuerzo por hacer intuíbles todas las etapas sucesivas del suceso; y lo mismo ocurre con la conversación entre Sicario y su criado, completamente insignificante para la marcha de la acción. Pero el ejemplo más genuino y convincente del empeño de Gregorio por lo plástico y vivo es el asesinato de Sicario.

La forma en que ambos personajes, que no hacía mucho tiempo habían dado muerte a sus recíprocos parientes más cercanos, sostenían una amistad cordial y eran inseparables hasta el punto de comer y dormir juntos; la forma en que Cramnesindo invitó de nuevo a Sicario a una comida; la forma en que Sicario, ebrio, provoca al otro, con sus brutales palabras, a vengarse de una vez por todas y, finalmente, el asesinato mismo; todo reviste plasticidad y revela un empeño de imitación directa de los incidentes como jamás conoció la historiografía romana (tampoco el estilo pomposo y gráfico de Ammiano es imitativo) y que apenas encontramos alguna vez en toda la literatura antigua de contenido serio; es, además, de una psicología grandiosa, una escena altamente emocionante entre dos hombres, totalmente impregnada de la rara atmósfera de la época merovingia. La violencia desnuda, repentina, que extingue todo recuerdo del pasado y obstruye toda previsión del futuro y, por otro lado, la mínima eficiencia de la moral cristiana, que ni en su forma más primitiva influye todavía en aquellos ánimos brutales; todo esto resalta violentamente en la escena. La sospecha inmediata de que Cramnesindo ha preparado una trampa a Sicario, que su amistad era sólo fingida a fin de infundir confianza a su enemigo, no la toma en consideración Gregorio, y seguramente tiene razón, ya que conocía bien a la gente entre la cual vivía; por otra parte, en su

obra abundan estos casos de actos descabellados. La verdad parece ser que ambos trabaron amistad honradamente, y que ni siquiera la idea de lo peligrosa y antinatural que podía ser semejante amistad los contuvo; que un par de palabras torpes, inspiradas por la embriaguez, volvieron a sacar repentinamente a la superficie el recuerdo y a revivir el olvidado odio, y que el asesinato fué asimismo una decisión instantánea; lo cual resulta tanto más verosímil cuanto que, con este atentado, Cramnesindo, como se ve por lo que después ocurre, se coloca a sí mismo en una mala situación, pues Sicario tenía una poderosa protectora en la persona de la reina Fredegunda; si Cramnesindo hubiera pensado un poco, habría actuado de otra manera. Gregorio nos lo cuenta sin comentarios, con un dramatismo puro; cambia el tiempo del verbo y comienza a hablar en presente a medida que se va acercando al momento decisivo; emplea luego el parlamento tanto para exponer las baladronadas del borracho Sicario como el proceso interior que se opera en Cramnesindo. Los dos parlamentos son pura imitación directa de la realidad hablada o sentida, sin afeite retórico; las palabras de Sicario suenan como transpuestas del lenguaje vulgar en que fueron dichas (así dicen: *dixisse fertur)* al latín torpe de Gregorio; en español podríamos verterlas poco más o menos de la siguiente manera: "Ya puedes estarme agradecido, compadre, por haber dado muerte a tus parientes, pues con la indemnización que te has embolsado te has vuelto hombre pudiente, y no tendrías ahora con qué untar el diente si este asunto no te hubiera repuesto". Y la reacción de Cramnesindo está expuesta en un monólogo que, con toda su torpeza, resulta muy impresionante: "No seguiré siendo digno de que me llamen hombre, sino cobarde mujer, si no vengo la muerte de mis parientes", e inmediatamente la luz se apaga, Sicario es asesinado, no se omite su estertor agónico, y se dice de nuevo: *cecidit et mortuus, est,* pues el cuerpo que se desploma no lo olvida Gregorio.

Como vemos, se trata de una escena que ningún historiador antiguo hubiera considerado merecedora de descripción, y que Gregorio nos relata de la forma más gráfica; y, probablemente, ha sido la misma plasticidad propia del asunto la que lo ha inducido a su descripción. Si leemos, por ejemplo, el relato de la fuga de los rehenes de Atalo (3, 15; este episodio ha proporcionado el tema a Grillparzer para su *Pobre del que miente)* encontraremos, en la escena en que los fugitivos se ocultan de los jinetes que van en su persecución detrás de unas matas de zarzamora, y en el momento en que los perseguidores se detienen delante: *dixitque unus, dum equi urinam proiecerint...* ¡Qué autor antiguo hubiera mencionado

semejante detalle! Se ve cómo Gregorio, a fin de dar vida a las cosas, encuentra esos detalles espontáneamente, sacándolos de su imaginación... ya que él no estaba allí. Se esfuerza por hacernos palpable y visible lo que relata, perceptible con todos los sentidos, para lo cual le sirve también lo más peculiar de su estilo: los muchos parlamentos que emplea siempre que se le presenta la ocasión, convirtiendo de esta suerte, cuando puede, el relato en escena. Ya nos ocupamos varias veces del papel de los parlamentos en la historiografía antigua, donde se emplean casi exclusivamente en grandes alocuciones de carácter retórico; lo que tienen de sentimental y dramático no es otra cosa que retórica; ordenan y dominan los hechos, pero no los concretan. En cambio, Gregorio engarza profusamente diálogos y otras breves manifestaciones similares de los actores, parlamentos que brotan de pronto y convierten en escena el relato. Son incontables las escenas en las que hace hablar a uno o dos hombres, con su latín torpón, que a él le embaraza y que, por muy literario que pretenda ser, siempre deja traslucir las fuerzas concretas del lenguaje vulgar.

Quisiera mencionar algunos ejemplos (uno ya lo proporciona la escena citada del asesinato): en la historia de Atalo, la conversación entre el cocinero y su dueño (*rogo ut facias mihi prandium quod admirentur et dicant quia in domu regia melius non aspeximus,* III, 15; también en la misma historia, la conversación nocturna entre el cocinero y el yerno); en la lucha por la dignidad episcopal en Clermont, las amenazas del presbítero Cato al archidiácono Cautino (*Ego te removebo, ego te humiliabo, ego tibi multas neces impendi praecipiam,* IV, 7); las discusiones entre el rey Chilperico y Gregorio sobre la Trinidad (cólera y sarcasmo del rey en sus contestaciones, por ejemplo: *manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere;* o bien: *sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant,* V, 44); Fredegunda ante el lecho de dolor del obispo Pretextato, con toda la escena anterior y la siguiente (VIII, 31); la respuesta del obispo Bertramno de Burdeos en el asunto de su hermana (*requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non habebit,* IX, 33); la violenta discusión entre la princesa Rigunda y su madre (IX, 34); Guntram Boso y el obispo de Tréveris (IX, 10); y especialmente sobrecogedora la caída de Munderico, en la que, al final, cuando Munderico sale por la puerta de su fortaleza de la mano del traidor Aregiselo, el momento de tensión antes del asesinato es realzado violenta y teatralmente por medio de un breve parlamento: *Quid adspicitis tam intenti, populi? An numquid non vidistis prius Mundericum?* (III, 14).

En todas estas conversaciones y exclamaciones, los episodios breves, espontáneos, están dramatizados del modo más concreto: frente a frente, palabra por palabra, los actores permanecen vivos y antagónicos, procedimiento que no es fácil encontrar en la literatura antigua. Incluso el diálogo del teatro clásico está construído más racional y retóricamente. Pero muy bien pueden encontrarse coloquios breves y espontáneos en las Sagradas Escrituras; recuérdese lo que dijimos en la página 51. Sin duda, Gregorio tiene siempre presente el ritmo y la atmósfera de la Biblia, así como del Evangelio, y son codeterminantes de su estilo. Liberan fuerzas que en Gregorio y su época están ya en disponibilidad. Pues el habla vulgar, que estaba todavía muy lejos de poder escribirse y que constantemente resuena en la conciencia de Gregorio, se trasluce, sin embargo, a cada momento.

El latín de Gregorio no sólo está degenerado desde el punto de vista gramatical y sintáctico, sino que lo emplea para un uso que, originalmente, le es muy poco adecuado, al menos en su época de esplendor: la imitación de la realidad. Pues el latín literario de la edad de oro, sobre todo la prosa, es un lenguaje ordenador, casi en exceso, en el que lo material y sensible del hecho es visto desde lo alto y clasificado y no intuído en su material corporeidad. Junto con la tradición retórica entra también en juego el espíritu jurídico-administrativo de los romanos; en la prosa romana de ese siglo predomina la tendencia (incluso en las epístolas de Cicerón, y a veces con fuerza; véase, por ejemplo, la famosa carta excusatoria a P. Lentulus Spinther, *ad fam.* I, 9, especialmente el § 21) a relatar los hechos muy simplemente y, si es posible, a indicarlos nada más en términos muy generales, a hacer una simple alusión, a mantenerlos a distancia, y a concentrar toda la fuerza y precisión del lenguaje en las conexiones sintácticas, de suerte que el estilo cobra un carácter, diríamos, estratégico, con clarísimas articulaciones, entre cuyas mallas la materia del acontecer resulta dominada, pero no sensiblemente desentrañada. De este modo los instrumentos de la conexión sintáctica van adquiriendo una agudeza, precisión y diversidad máximas; y no se trata sólo de conjunciones y otros modos de subordinación, pues también el empleo de los tiempos, la colocación de las palabras, la antítesis y muchas otras figuras retóricas van enderezados al mismo fin: la ordenación rigurosa, perfilada y, al mismo tiempo, flexible y llena de matices. Esta riqueza de articulaciones y de instrumentos ordenadores permite una grandísima variedad de exposiciones subjetivas, una asombrosa maleabilidad del razonamiento sobre hechos y una libertad,

que no se ha vuelto a alcanzar durante mucho tiempo en la misma medida, para poder ocultar algo de los hechos y sugerir lo dudoso, sin comprometerse de modo expreso.

En cambio, el lenguaje de Gregorio sólo consigue ordenar los hechos imperfectamente: es incapaz de exponer distintamente un conjunto de sucesos no muy simple. Su lenguaje ordena mal o no ordena en absoluto, pero vive en lo concreto de los hechos, habla con y dentro de los hombres que los protagonizan, y puede (siendo así que los juicios que emite ocasionalmente sobre sus personajes son la mayor parte someros y sin finura; véase IX, 19, hacia el final, sobre Sicario) expresar con fuerza y gran variedad sus alegrías, penas, sarcasmos, cóleras y cualquiera otra pasión que los arrebate.

Hasta qué punto su convivencia sensible es más inmediata que la de un autor antiguo podemos comprenderlo por medio de una comparación con el más realista de todos ellos, con Petronio. Éste imita el lenguaje de sus enriquecidos libertos, los hace hablar en su jerga corrompida y repelente, copiándolos mucho más consciente y exactamente que lo hacía Gregorio; pero es claro que no echa mano de semejante estilo más que como un recurso artístico, y que hubiera escrito de un modo totalmente diferente una información o una obra histórica. Petronio es un gran señor culto, que, con todo refinamiento, presenta ante sus iguales una farsa; esta obra suya es de un arte deliberadamente cómico, pero, si quiere, puede escribir de muchas otras formas. Gregorio no dispone más que de su latín gramaticalmente turbio y sintácticamente pobre, hasta parecer casi el de un escolar; carece de otros registros y de un público al que pudiera ofrecer una nueva variante de su estilo, de calidad desacostumbrada. No tiene en su haber más que los sucesos concretos que acaecen a su alrededor, que se desarrollan ante él mismo o le son comunicados en caliente y en un lenguaje vulgar del que no podemos hacernos una idea y que sin duda le sirve de materia prima para sus relatos, en los que lo traduce penosamente a un latín semiliterario. Nos cuenta de su mundo propio, su único mundo, aquel en que vive.

También el aspecto de las cosas que nos cuenta es apropiado a su estilo. Se trata, si los comparamos con aquellos de que dan testimonio los historiadores romanos, de sucesos locales, y se desarrollan entre un tipo de hombres cuyos impulsos sensuales y pasionales son muy violentos, y sus apreciaciones racionales toscas y poco refinadas. La obra de Gregorio sólo vagamente nos ilustra sobre el cañonazo de los procesos políticos, pero nos hace respirar el aire mismo del primer siglo del gobierno de los francos en la Galia.

Reina un embrutecimiento terrible; no sólo porque la violencia surge por todas partes en zonas aisladas y los gobiernos no tienen poder para imponerse, sino también porque la astucia y la política han perdido el decoro formal y se han vuelto por completo primitivas y toscas. El eufemismo y la perífrasis, que marcan el tono en las culturas superiores, desaparecen de las relaciones entre los hombres; brillan por su ausencia de urbanidad, el revestimiento retórico, el procedimiento indirecto, las reglas del decoro y hasta el formalismo jurídico en la persecución de un latrocinio político o mercantil, etc., o, caso de que se conserve algún vestigio, se convierte en grotesca caricatura. De suerte que las ambiciones se despojan de todo disimulo y brotan dispuestas a la acción, desnudas y directas; esta vida ruda se dibuja carnosamente y se ofrece a quien pretenda representarla desordena y difícilmente ordenable, pero palpable, sabrosa, palpitante.

Gregorio es obispo y, por consiguiente, uno de aquellos cuya misión consistía en implantar una moral cristiana: actividad de índole práctica y solícita, en la cual la cura de almas se entreteje en todo momento con cuestiones políticas y económicas. En el período inmediatamente anterior al objetivo primordial de la actividad eclesiástica fué todavía la consolidación del dogma, y se desarrollaron el espíritu y la sutileza, a veces con exceso; en el siglo VI aquella actividad se dedica, al menos en Occidente, a la organización y a lo práctico. De este cambio de actitud nos ofrece Gregorio un ejemplo vivo. No abriga pretensión alguna de instrucción retórica ni el menor interés por las controversias dogmáticas: admite todo lo que deciden los concilios. Pero en su corazón hay sitio para todo lo que puede hacer impresión en el pueblo —leyendas de santos, reliquias y milagros para la fantasía, protección contra actos de violencia y coerción, enseñanza moral sencilla, sazonada con las promesas de la vida futura. Los hombres entre los que vivía nada entendían del dogma y apenas si les cabía una tosca idea de los misterios de la fe. No saben más que de ambiciones y de intereses materiales, refrenados por el temor recíproco y el miedo a las fuerzas sobrenaturales. Gregorio parece haber sido el perfecto hombre de la situación. Tenía algo más de treinta años cuando fué obispo de Tours, y si en el escritor puede traslucirse el hombre, debió ser un temperamento vigoroso que no se desconcertaba fácilmente por lo que veía.

Es uno de los primeros ejemplos de ese sentido realista, práctico y activo que caracteriza a la iglesia, que ha hecho de la doctrina cristiana algo que opera dentro de la vida terrenal; sentido que po-

demos admirar en muchas figuras de la iglesia católica. Nada humano le es extraño a Gregorio, bucea en todas las profundidades, llama a las cosas por su nombre, conservando, no obstante, su dignidad y cierta unción en el tono; y tampoco desdeña emplear medios mundanos junto con los espirituales. Sabe que la iglesia tiene que ser rica y poderosa, si es que pretende lograr algo moralmente duradero en este mundo, y que el corazón de aquel a quien quiera atraer debe también estar ligado a ella por los intereses materiales. Aparte de esto, la iglesia no podrá menos de intervenir diversamente en la vida práctica, pues la solicitaban la administración de las limosnas, sus oficios de paz en las disputas, la gestión de sus bienes, que aumentaban sin cesar, y tantas y tantas vinculaciones políticas. El cristianismo había sido desde un principio realista, pero en un sentido más elevado y menos práctico; ya hemos hablado de cómo la vida de Jesús entre el pueblo bajo, y su pasión, al mismo tiempo sublime y denigrante, habían quebrantado la antigüa concepción de lo trágico-sublime.

Pero el realismo eclesiástico tal como aparece en forma literaria, acaso la primera vez en Gregorio de Tours, se sitúa ahora en medio de lo práctico, actúa prácticamente y, alimentado por la experiencia de todos los días, tiene el pulso firme. Por razones de su cargo, Gregorio tenía que tratar con todas las gentes y encontrarse en todas las situaciones que relata y por las mismas razones le interesaba el caso particular dentro de lo moral, que es el campo propio de su actividad. Con esta actividad se desarrolla su capacidad de observación y le viene el deseo de anotar lo que ve; y también su personalísimo talento para lo concreto se le desarrolla de un modo completamente natural por el ejercicio de su cargo. Sin duda alguna, no puede haber cuestión en él de una delimitación estética de los campos de lo trágico-sublime y de lo realista-cotidiano; quien tiene que tratar con los hombres en tanto que jerarca de iglesia no puede distinguir estos campos, ya que encuentra cada día la humana tragedia en el material mismo de la vida, heterogéneo y sin seleccionar. Su talento y su temperamento conducen al obispo Gregorio mucho más allá de la mera cura de almas y del practicismo eclesiástico, y lo convierten, casi deliberadamente, en escritor constructivo y dueño de la expresión viva. No cualquier eclesiástico pudo haberla realizado, pero eclesiástico tenía que ser quien la realizara. La cristianización se diferencia de la romanización primitiva en que sus agentes no ordenan simplemente la administración, dejando abandonado el resto, sino que están obligados a ocuparse de los detalles de la vida diaria, a prestar atención a cada cosa y a cada persona.

Parece ser, por lo demás, que Gregorio se daba cuenta de la importancia y hasta de la peculiaridad de sus escritos. Pues aunque se disculpa a menudo por atreverse a escribir, él, un hombre de insuficiente preparación literaria (ésta es una fórmula retórica tradicional, dicho sea de paso), una de las veces añade (IX, 31) un ruego en que conjura a la posteridad a no cambiar nada en sus textos: *ut numquam libros hos aboleri faciatis aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inlibataque permaneant sicut a nobis relicta sunt;* lo que repite aún más claramente en las siguientes líneas, que aluden a la retórica escolar, cuyo desarrollo posterior en el latín medieval parecen presentir. "Si tú, sacerdote de Dios, quienquiera que seas [se dirige a la posteridad], eres tan instruído [enumera a continuación todas las ciencias y disciplinas literarias] que mi estilo te parezca rústico (*ut tibi stilus noster sit rusticus*), aun en este caso te conjuro a no destruir lo que yo he escrito." Hoy día, en que Gregorio parece a muchos, incluso como estilista, superior a gran parte de los más elegantes humanistas, no puede uno leer ese apóstrofe sin conmoverse. Otra vez hace que su madre, que lo intimaba a que escribiera, responda en sueños de la siguiente manera a sus reparos por la falta de preparación literaria: *Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclarum?* Y entonces se pone animosamente a trabajar, a fin de aplacar la sed del pueblo: *sed quid timeo rusticitatem meam, cum dominus Redemptor et deus noster ad distruendam mundanae sapientie vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos praelegit?* Todo este pasaje, con la aparición de la madre en sueños, no pertenece a la *Historia de los francos*, sino al prefacio de la vida de San Martín y se refiere directamente a las acciones milagrosas de este santo, pero pueden aplicarse a todo su trabajo: Gregorio escribe siempre para que le entiendan todos, de un modo directo, palpable, como corresponde a su propio talento, a su temperamento y a su cargo: *sicut tu loqui potens es.*

Su estilo es completamente diferente del de los autores de la baja antigüedad, incluso los cristianos; se ha iniciado un cambio total desde la época de Ammiano y San Agustín. Sin duda, como se ha dicho tantas veces, estamos ante una degeneración, una corrupción de la cultura y de la ordenación verbal; pero no es esto sólo. También significa una resurrección de lo directamente sensible. Tanto el estilo como la plasmación de la materia se acalambran en la baja antigüedad; el exceso de medios retóricos y el oscurecimiento de la atmósfera que envolvía a los acontecimientos

infunden a los autores, desde Tácito y Séneca hasta Ammiano, una expresión forzada, violenta, fatigada; en Gregorio ha terminado el calambre. Aunque tiene muchas cosas horribles que contarnos, pues las traiciones, violencias y asesinatos son cosa de todos los días, la vivacidad sencilla y práctica con que las narra impide que se forme aquella sofocante atmósfera que encontramos en los autores latinos y de la que tampoco los cristianos se liberan fácilmente. Cuando Gregorio escribe, la catástrofe ya ha pasado, el Imperio ha sido derrumbado, la organización deshecha, la educación antigua destruída; pero la tensión se ha resuelto, y su ánimo se encara con la realidad de un modo vivo, libre, inmediato, sin que lo oprima ningún problema insoluble ni lo amargue ninguna pretensión irrealizable, dispuesto a comprenderla como lo que es y de actuar sobre ella con sentido práctico.

Recuérdese la frase con que Ammiano comienza la narración de que tratamos en el capítulo anterior: *Dum has exitiorum communium clades,* etc. Tal frase domina toda una situación real complicada y ofrece todavía la conexión justa entre lo ocurrido antes y después. Pero ¡qué forzada, qué acalambrada! ¿No es un alivio leer después de esto el principio de Gregorio: *Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt...?* Sin duda el *tunc* es una conjunción suelta e imprecisa, y toda la expresión es basta, pues *bella civilia* no es ciertamente la expresión adecuada para las desordenadas pendencias, los latrocinios y los asesinatos que nos va a relatar. Pero las cosas se le ofrecen a Gregorio como son y no necesita revestirlas con la armadura del estilo elevado, y proliferan libremente, sin el aparato ortopédico de la reforma diocleciano-constantiniana, que fué eso, un corsé y no un renacimiento. Lo real-sensible que, sofocado por las cadenas de la tiranía jerárquica y por las de la construcción en períodos, en Ammiano sólo puede irrumpir en forma espectral y metafórica, en Gregorio se desenvuelve a sus anchas. Aún queda un resto de opresión en la ambición que manifiesta de escribir en latín literario; el lenguaje vulgar no es todavía un instrumento literariamente utilizable, y no puede colmar ni las más modestas exigencias literarias de expresión. Pero existe como lenguaje hablado, que abarca la realidad diaria, y en este sentido es perceptible en Gregorio. Su estilo nos muestra una temprana huella de la resurgente aprehensión sensorial de los fenómenos del acaecer, y esta huella es tanto más valiosa cuanto que disponemos de muy pocos textos de su época, y aun de toda la segunda mitad del milenio, que pudiéramos utilizar en nuestra investigación.

V

NOMBRAN A ROLDAN JEFE DE LA RETAGUARDIA DEL EJÉRCITO FRANCÉS

LVIII
Tresvait la noit e apert la clere albe...
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).
Li emperere mult fierement chevalchet.
"Seignurs barons", dist li emperere Carles,
"Veez les porz e les destreiz passages:
Kar me jugez ki ert en la rereguarde."
Guenes respunt: "Rollant, cist miens fillastre:
N'avez baron de si grant vasselage."
Quant l'ot li reis, fierement le reguardet,
Si li ad dit: "Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ansguarde?"
Guenes respunt: "Oger de Denemarche:
N'avez barun ki mielz de lui la facet."

LIX
Li quens Rollant, quant il s'oït juger,
Dunc ad parled a lei de chevaler:
"Sire parastre, mult vos dei aveir cher:
La rereguarde avez sur mei jugiet!
N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,
Men escientre palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer
Que as especs ne seit einz eslegiet."
Guenes respunt: "Veir dites, jol sai bien."

LX
Quant ot Rollant qu'il ert en la rereguarde,
Ireement parlat a sun parastre:
"Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
Cume fist a tei le bastun devant Carle?"

LXI
"Dreiz emperere", dist Rollant le barun,
"Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
De sa main destre, quant reçut de bastun."
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII
Anpres iço i est Neimes venud,
Meillor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei: "Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.
La rereguarde est jugee sur lui:
N'avez baron ki jamais la remut.
Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki trés bien li aiut!"
Li reis li dunet e Rollant l'a reçut.[1]

Los VERSOS que reproducimos son del manuscrito del *Cantar de Roldán* de Oxford y relatan la elección de Roldán para un puesto de peligro: jefe de la retaguardia del ejército franco, que se encuentra en retirada a través de los Pirineos después de su campaña en España. La elección tiene lugar a propuesta del padrastro de Roldán, Ganelón; y su desarrollo es la réplica a un episodio anterior: la elección de Ganelón como embajador del emperador Carlos ante el rey de los sarracenos, Marsilio, a propuestas de Roldán (versos 247 *ss.*). La raíz de estos dos episodios es una antigua enemistad entre los dos barones nacida de querellas sobre bienes (v. 3,758): tratan de perderse mutuamente. La embajada a Marsilio era, como se sabía por experiencias anteriores, altamente peligrosa; y su desarrollo muestra que también hubiera costado la vida a Ganelón, de no haber hecho éste una oferta traidora al rey de los

---

1 LVIII 737 Pasa la noche y aparece el alba clara...
...
El emperador cabalga muy orgullosamente.
"Señores barones", dice el emperador Carlos,
"ved los puertos y las estrechas gargantas:
escoged uno para la retaguardia".
Ganelón responde: "Roldán, que es mi hijastro:
no tenéis barón de tan gran vasallaje".
Cuando lo oye el rey, lo mira amenazador,
y le dice: "Sois el mismo diablo.
En vuestro cuerpo ha entrado mortal rabia
¿Y quién estará ante mí en la vanguardia?"
Ganaleón responde: "Oger de Dinamarca:
¡no tenéis barón que lo haga mejor que él!"

LIX
El conde Roldán, cuando se oyó elegir,
entonces habló a fuer de caballero:
"¡Señor padrastro, muchas gracias debo daros
por haberme elegido para la retaguardia!
No perderá Carlos, rey que posee la Francia,
ni tiendas ni corceles de combate,
ni mulo o mula que deba cabalgar,
ni perderá rocín ni acémila
por los que antes no se haya luchado a espada".
Ganelón responde: "Verdad dices: bien lo sé".

sarracenos, oferta que satisfacía al propio tiempo su odio y sed de venganza: promete al rey entregarle la retaguardia del ejército franco, con Roldán y sus íntimos amigos, los doce pares, que él presenta (y con razón) como el partido de la guerra en la corte franca. Ahora se halla en el campo franco de vuelta de su embajada, trayendo simulada oferta de paz y vasallaje de Marsilio; se inicia el retorno del ejército hacia Francia, y Ganelón debe cuidar de que Roldán vaya en la retaguardia, a fin de poner en ejecución el plan acordado con Marsilio. Esto es lo que sucede en los versos reproducidos anteriormente.

El episodio está relatado en cinco estrofas *(laisses)*. La primera contiene la propuesta de Ganelón y la inmediata reacción de Carlos; la segunda, tercera y cuarta se ocupan de la actitud de Roldán frente a la propuesta; la quinta, de la intervención de Neimes y el definitivo nombramiento de Roldán por el emperador. La primera *laisse* empieza con una introducción de tres versos, tres oraciones principales, situadas paratácticamente una tras otra, que describen la partida matinal del ejército (antes se había hablado de la noche pasada, y de un sueño del emperador). Sigue después la escena de la propuesta, concebida como una doble sucesión de pregunta y respuesta: el emperador demanda la elección, se le responde con una propuesta, luego vienen la réplica y contrarréplica; los dos pares de parlamentos están encuadrados con la más extrema y esterotipada simplicidad *(dist, respunt, dit, respunt)*; después del primer par viene una interrupción con el verso 745, único que contiene una

---

LX Cuando oye Roldán que él va a la retaguardia,
airadamente habla a su padrastro:
"¡Ah, infame, mal hombre bastardo!
¿creías que el guante se me caería al suelo,
como a ti el bastón ante Carlos?"

LXI "Justo emperador", dijo Roldán al barón,
"dadme el arco que tenéis en el puño,
creo que nadie me reprochará
que se me caiga, como le pasó a Ganelón
de la mano derecha, cuando recibió el bastón."
El emperador tenía la cabeza inclinada,
pasaba la mano por la barba y se retorcía el bigote;
no pudo menos de llorar por los ojos.

LXII Después de esto, Neimes ha venido.
Mejor vasallo que él no había en la corte,
y dijo al rey: "Ya lo habéis oído;
el conde Roldán está muy irritado.
La retaguardia le ha sido atribuída:
no tenéis barón que pueda reemplazarlo.
¡Dadle el arco, que habéis tendido
y prestadle buena ayuda!"
El rey se lo dió, y Roldán lo recibió.

corta subordinación temporal; todo lo demás está dado en oraciones principales, unas al lado de otras o frente a frente, como bloques, con una indepedencia paratáctica que todavía resalta por la petición del sujeto correspondiente (especialmente claro en el 740, *li emperere Carles,* aun cuando éste ya es sujeto de la oración anterior). Observemos los parlamentos por separado. La demanda de Carlos contiene un pensamiento de tipo causal: puesto que hemos de atravesar parajes peligrosos, elegidme uno...; pero para hacerlo apropiado al carácter altivo del emperador, *mult fierement,* está compuesto de dos oraciones principales coordinadas: una indicativa (¡ved el peligroso terreno!) y otra imperativa. Como respuesta sigue, a guisa de guante de desafío que se arroja, la propuesta de Ganelón, paratáctica también, en tres miembros: primero el nombre, después la mención del parentesco, henchida del sentimiento de venganza triunfante *(cist miens fillastre,* en recuerdo del correspondiente *mis parastre,* versos 277 y 287, *ço set hom ben que jo sui tis parastres),* por fin la justificación formalmente elogiosa, pero con un retintín de furiosa ironía. Aquí viene la corta pausa dramática con la terrible mirada de Carlos. Su réplica, dispuesta asimismo en oraciones puramente coordinadas, comienza con palabras violentas que indican que él, a su vez, adivina el plan de Ganelón, pero que tampoco tiene a su disposición, como Neimes confirma después, un medio eficaz para rechazar la proposición; podemos quizá tomar la pregunta con la que termina como una especie de intento de contraataque: "¡Necesito a Roldán para la vanguardia!" Pero si esta explicación es cierta, de todos modos Ganelón rechaza inmediatamente el contraataque, y la estructura de su segundo parlamento, exactamente igual a la del primero, acentúa lo tajante de su intervención; sin duda se encuentra en una posición muy fuerte y está completamente seguro de su victoria. En esta *laisse,* las cosas marchan, también desde un punto de vista sintáctico, con aspereza.

Contrasta en cierto modo con la fuerza y nitidez de la expresión el hecho de que muchas cosas en la escena no están muy claras. Apenas si podemos suponer que el emperador se halle obligado a la propuesta de uno solo de sus barones; en otros casos similares (por ejemplo anteriormente, cuando la elección de Ganelón, versos 278/9 y 321/2, comp. con el 243) se menciona expresamente la aprobación del ejército. Podemos suponer que también aquí ocurre lo mismo, aunque no se diga, o bien que el emperador sabe que la elección no es dudosa; pero incluso así, si la narración oculta algo que la tradición nos cuenta, a saber, que también Roldán tiene

enemigos entre los francos, que desean conferirle una misión peligrosa y alejarlo de la compañía del emperador, quizá por temor a que retrase por medio de su influencia la decisión de dar fin a la guerra, todavía sigue siendo dudoso que el emperador se coloque con su demanda en una situación sin salida, y que no haya tomado antes precauciones para obtener una solución favorable. Debe estar al tanto de lo que pasa y, además, ha sido prevenido por un sueño. Y aquí surge una segunda duda: ¿hasta qué punto comprende las intenciones de Ganelón, hasta qué punto sabe de antemano lo que va a ocurrir? Sin duda que la relación entre Carlomagno y Ganelón está inspirada en la de Cristo y Judas, pero Carlomagno no es Cristo, sino un emperador en una situación político-terrenal concreta. No cabe suponer que esté exactamente informado del plan de Ganelón; pero si no lo está, su reacción ante la propuesta (*vos estes vifs diables,* etc.) parece exagerada. Toda la actitud del emperador es equívoca, y a pesar de las veces en que actúe su autoritaria determinación, aparece como en un aletargado ensueño. Su importante posición, simbólica, semejante a la de un príncipe divino, que lo hace aparecer como cabeza del cristianismo y como modelo de perfección caballeresca, está en extraño contraste con su impotencia: aunque titubea y hasta llega a derramar lágrimas, aunque presiente la desgracia venidera en un grado no exactamente determinable, no puede impedirla, depende de sus barones, y entre ellos no hay ninguno que sea capaz de cambiar nada en la situación, ¿o que quiera? (esto depende de la interpretación que se dé al verso); así como más tarde, en el proceso de Ganelón, habría tenido que dejar sin vengar la muerte de su sobrino Roldán, de no haber un caballero dispuesto a defender su causa.

Se pueden adelantar algunas explicaciones: por ejemplo, la débil posición del poder central en el régimen feudal, no en los tiempos de Carlomagno, sino más tarde, cuando aparece la *Canción de Roldán;* además, los rasgos semirreligiosos, semilegendarios que encontramos en muchas figuras de reyes del *roman courtoies* y que, en la figura del gran emperador, se acompañan de otros rasgos de dolor y martirio, de aletargada ensoñación. En todo caso el poema mismo no nos ofrece ningún género de análisis o explicaciones de lo enigmático ni en este ni en otros episodios; somos nosotros los que debemos esforzarnos por sonsacarlos, con indudable perjuicio de la recepción estética. El poeta no explica nada y, sin embargo, los hechos reales que se desarrollan están expuestos con nitidez paratáctica, que produce la impresión de que todo tuvo que suceder tal y como sucedió, que no pudo ser de otra manera, y que no son

menester interludios explicativos. Esto se aplica, como es sabido, no sólo a los sucesos, sino también a los principios que inspiran las acciones de los personajes. La voluntad de lucha caballeresca, el concepto del honor, la recíproca fidelidad de los compañeros de armas, la comunidad de linaje, el dogma cristiano, la distribución de razón y sinrazón entre creyentes y no creyentes: he aquí los principios más importantes; son pocos, ofrecen un cuadro angosto en el que sólo aparece una clase social, y ésta en forma muy simplificada, y están dispuestos sin explicación alguna, como puras tesis: "así es". No hace falta razonamiento alguno ni ninguna explicación cuando se escriben frases como ésta: (verso 1015) *paien unt tort et chrestiens unt dreit* (los paganos son felones y los cristianos tienen razón), aunque salte a la vista que la vida del caballero pagano, si exceptuamos la diferencia en la invocación de Dios, apenas si es distinta de la del cristiano. Muy a menudo se representa a aquéllos, en parte fantástica y simbólicamente, como depravados y terribles, y, sin embargo, son también caballeros, y la estructura social parece ser la misma en ellos que en los cristianos. Este paralelismo alcanza hasta el detalle y concurre a hacernos todavía más patente la estrechez del espacio vital representado. El cristianismo de los cristianos es como un estatuto, se agota en la profesión de fe y en las fórmulas litúrgicas correspondientes; además, está demasiado al servicio de la voluntad caballeresca de lucha y de la expansión política. Al franco que demanda la absolución antes del combate como penitencia se impone que golpee fuertemente; el que cae en la lucha es un mártir y tiene asegurado su lugar en el paraíso; las conversiones a la fuerza, en las que es muerto quien resiste, son obra agradable a los ojos de Dios. Esta manera de sentir que, para ser cristiana, resulta un poco sorprendente y que, en tanto que cristiana, no había existido con anterioridad, no halla en el *Cantar de Roldán,* como la halló en España, de donde seguramente proviene, la justificación de una situación histórica determinada; y, por otra parte, no se le da ninguna otra justificación, sino que es como es, una configuración paratáctica de tesis muy simples, contradictorias a menudo, y además de una estrechez extraordinaria.

Entremos en la segunda parte de la escena, en la reacción de Roldán. De ésta se ocupan tres *laisses;* en las dos primeras habla a Ganelón, y en la tercera al emperador. Su parlamento contiene tres motivos, de fuerza diferente, y que se interceptan; una inaudita y salvaje conciencia de triunfo, en seguida, el odio a Ganelón y, finalmente, mucho más débil, la adhesión solícita al emperador. Los

dos primeros motivos se interceptan, pues si el primero aparece con fuerza, está impregnado del segundo y hasta del tercero. Roldán ama el peligro y lo busca, nadie lo puede intimidar; además, concede gran valor a su prestigio y no consiente a Ganelón ni un solo instante de triunfo; por eso se empeña en mostrar ante los ojos de todos que él no pierde la serenidad como Ganelón en un caso semejante (versos 332 *ss.*); por eso da las gracias a éste, gracias que, como todos los circunstantes conocen la enemistad que los separa, sólo pueden producir un efecto irónico y burlón; por eso también la enumeración de los distintos animales de montura y de carga, de los cuales ni uno será entregado sin combate: ostentación poderosa, demostrativa y triunfante de su consciente bravura, que incluso Ganelón se ve obligado a reconocer —reconocimiento, por lo demás, reticente, ya que Ganelón cuenta precisamente con la temeraria confianza de Roldán para acarrearle la perdición. De todos modos, el triunfo instantáneo de Ganelón se desbarata, puesto que Roldán, una vez que ha dado a conocer rotundamente su actitud, da libre curso a su odio despreciativo, en forma de bravata sarcástica: "¡Mira, granuja, cómo no me he portado como tú aquella vez!"; y, todavía, cuando se encuentra ante Carlos para recibir el arco, en la expresión de su solicitud —expuesta de tal forma que revela impaciencia— se mezcla la alusión burlona a la diferencia entre su actitud firme y la de Ganelón.

Toda la escena —la ostentación deliberada de Roldán, seguida de los estallidos de odio y burla persistente, repetidos, triunfantes— está repartida en tres *laisses,* y como las dos primeras se dirigen a Ganelón, con una embocadura casi igual —diferente tan sólo por las determinaciones adverbiales, una vez *a lei de chevaler* y la otra *ireement*— y como tampoco, en una ojeada rápida y racional, coinciden en el contenido, ya que la primera parece ser amistosa, y la segunda colérica, muchos editores y críticos han dudado de la autenticidad del texto, y rechazado una de las dos *laisses,* casi siempre la segunda. Ya Bédier en su comentario (París, Piazza, 1927, p. 151) ha mostrado la inverosimilitud de esta interpretación; comparto, pues, su opinión: la segunda *laisse* presupone la primera; la actitud que se manifiesta en ésta, por su agudo contraste con la actitud de Ganelón en la precedente ocasión, proporciona el argumento para el odio triunfante de la segunda. Quisiera corroborar este aserto por medio de otra observación, estilística esta vez. La reanudación de la misma situación en *laisses* consecutivas, de tal suerte que uno duda al principio si se trata de un nuevo episodio o de una exposición complementaria del primero, es frecuentísima en el *Cantar de Rol-*

dán (y también, en general, en las *Chansons de geste)*; y también ocurren en otros pasajes, lo mismo que en éste, asombrosas variaciones en la reanudación. En las *laisses* 40, 41 y 42, Ganelón da tres respuestas a la pregunta del rey Marsilio, repetida tres veces casi por el mismo tenor (¿cuándo Carlos, tan viejo, se va a cansar de pelear?), la primera de las cuales no deja presentir las otras dos: en la primera no habla más que en loor de Carlos y, luego, en la segunda y la tercera, señala a Roldán y sus amigos como incitadores a la guerra, con lo cual comienza la variación hacia la traición; por último, en la *laisse* siguiente, la 43, habla claro, y ya no emplea el mismo tono amistoso para referirse a Carlos. Ya antes, la actitud de Ganelón ante Marsilio no hubiera sido comprensible desde un punto de vista puramente racional: al principio se comporta en forma tan hostil y altiva como si tratara de irritar al rey y para nada pensara en negociaciones y traición. En otros casos *(laisses* 5 y 6; 79 a 81; 83 a 86; 129 y 130; 133 a 135; 137 a 139; 146 y 147, etc.) no podemos encontrar realmente una contradicción de contenido entre las diferentes *laisses*, pero es frecuente que se dé un mismo punto en diferentes direcciones o a metas distantes entre sí. En la *laisse* 80 Oliveros sube un montículo y, al atalayar el ejército sarraceno que los persigue, llama a Roldán y habla con él de la traición de Ganelón; en la 81, que comienza también con la subida al montículo, no se habla de Roldán, sino de que Oliveros desciende con toda rapidez a fin de informar a los francos. En las *laisses* 83 a 85, en las cuales Oliveros ruega a Roldán por tres veces que haga sonar el cuerno, y por tres veces obtiene la misma respuesta negativa, el propósito es una intensificación del episodio; procedimiento general en el *Cantar de Roldán*, en el cual tanto lo apremiante e intensivo como la simultaneidad múltiple de los episodios están representados por la repetición y adición de muchas peculiaridades anecdóticas, a menudo con artísticas variaciones, como sucede también en la serie de escenas de combates o en aquellas en que entra en escena algún caballero. Las *lassies* 129 a 131, en las que Roldán propone, a su vez, tocar el cuerno (preparadas ya en la 128, y muy artísticas en la expresión de la perplejidad llena de arrepentimiento de Roldán), son la respuesta a la escena anterior, sólo que ahora los papeles están cambiados, y es Oliveros el que responde tres veces negativamente. De sus tres respuestas, construídas con gran penetración psicológica, la primera contiene una repetición obstinada e irónica de los argumentos anteriores de Roldán, repentinamente interrumpida por una exclamación de compasión (o sorpresa) al ver el brazo ensangrentado de Roldán; la segunda empieza todavía con

ironía y desemboca en una explosión de cólera; sólo la tercera formula sus reproches y su dolor en forma ordenada. En las tres *laisses* de la llamada con el cuerno, 133 a 135, en las cuales es de suponer que se trata de una llamada tres veces repetida, el efecto que causa el cuerno en los francos está desarrollado cada vez de un modo distinto, aunque los tres efectos dan en conjunto la idea de un proceso, desde la perplejidad primera hasta el percatarse plenamente de la situación (lo que Ganelón trata de evitar). Sin embargo, este proceso no avanza uniformemente, sino con sacudidas hacia adelante y hacia atrás, como un alumbramiento o parto.

La repetición del mismo tema con variantes es una técnica que proviene de la poética latina medieval, la cual a su vez la tomó de la retórica antigua, como lo han hecho ver especialmente Faral y E. R. Curtius, pero con esto ni se explican ni se describen siquiera la forma y el efecto estilístico de las regresiones en el *Cantar de Roldán*. Tanto las series de episodios del mismo género como la repetición de los mismos episodios son fenómenos semejantes a lo que la coordinación es dentro de la sintaxis oracional. Ya sea que, en vez de una representación de conjunto, aparezca una enumeración siempre recomenzada de escenas aisladas, de una configuración y curso parejos, o que, en vez de una acción intensiva, se nos presente la repetición de la misma acción, incesantemente recomenzada, o, por último, que en vez de un proceso articulado que se desarrolla en varias etapas, sobrevenga una vuelta repetida al punto de partida, con la exposición, cada vez, de miembros o motivos diferentes, de todos modos siempre se elude la coherencia racionalmente articulada y hay predilección por el procedimiento entrecortado, intermitente, yuxtapuesto, de avance y retroceso, en el cual se sumergen las relaciones causales, las modales y aun las temporales. (Ya en la *laisse* primera el último verso, *nes poet guarder que mals ne l'i ateignet*, surge con una anticipación excesiva.) Cada vez se toma nuevo impulso, y cada recomienzo está cerrado en sí mismo y es independiente; en seguida se junta el siguiente y a menudo queda en el aire cuál será la conexión. Es también una forma del procedimiento épico "retardador", en el sentido de Goethe y Schiller, pero no acude a la interpolación y a lo episódico, sino al avance y retroceso dentro de la misma acción principal. El procedimiento es pronunciadamente épico, incluso recitativo-épico, puesto que el oyente que llega incidentalmente durante la recitación cobra siempre una impresión completa; es también una partición del devenir en pequeños fragmentos rígidos, ligados unos a otros por medio de giros estereotipados.

Los tres parlamentos de Roldán no son tan cortos como los del emperador y Ganelón en la primera *laisse,* pero tampoco consiguen una fluidez de período; la gran fase de la *laisse* 59 no es más que una enumeración con múltiples suspensiones; en las tres *laisses* las oraciones subordinadas son del género más simple, e independientes en alto grado; no se produce un fluir discursivo propiamente dicho. El ritmo del *Cantar de Roldán* no es nunca flúido, como el de la epopeya antigua; cada línea recomienza de nuevo, cada estrofa arranca otra vez. Además del predominio de la coordinación, contribuye a esta impresión la construcción abrupta y casi siempre anti-gramatical, aunque en alguna parte se intenten subordinaciones un poco más complicadas; y también la versificación asonantada, que hace que cada verso sea una figura independiente, y que toda la estrofa parezca como un haz de miembros independientes, como manojos de varillas o picas de la misma longitud y con la misma punta. Considérese, por ejemplo, el parlamento de Ganelón en favor de la aceptación de la oferta de paz de Marsilio (verso 22), que contiene una frase larga:

222 Quant ço vos mandet li reis Marsiliun
Qu'il devendrat jointes ses mains tis'hum
E tute Espaigne tendrat par vostre dun,
225 Puis recevrat la lei que nus tenum,
Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,
Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns.[2]

La oración principal (*ne li chalt...*) está al final; pero el principio del período no tiene para nada en cuenta el modo de su disposición, de suerte que, después de la exposición del contenido del mensaje de Marsilio, la construcción debe ser alterada: la oración *Quant,* con las indicaciones de contenido dependientes de ella (*que... e... puis...*), olvidándose ya a medio camino de su estructura propia (*puis recevrat...* empieza ya con *que* a liberarse del paréntesis), permanece como anacoluto; y con la oración *Ki,* enfáticamente anticipada, comienza una nueva construcción. A esta estructura exteriormente hipotáctica, pero en realidad paratáctica, se añade la articulación del sentido por versos autónomos, los cortes duros de la asonancia en *u,* y las no tan duras pero ciertamente perceptibles cesuras a la mitad del verso, que estampan asimismo

---

[2] Cuando eso os manda a decir el rey Marsilio
que con las manos juntas se hará vuestro vasallo
y tendrá toda la España como feudo vuestro
y además recibirá la ley que tenemos,
quien os aconseje rechazar este acuerdo
no le importa, señor, de qué muerte moriremos.

comas en el sentido: de fluidez discursiva y periodicidad no hay en este estilo ni rastros. Es de una unidad asombrosa, ya que la actitud de los personajes se halla tan estrictamente limitada y dispuesta dentro del estrecho marco del orden fijo en el cual se mueven, que sus ideas, sentimientos y pasiones encuentran sitio en semejantes versos; un razonamiento detallado y coherente, como el que gustan los héroes homéricos, es desconocido para aquéllos, y tampoco les encontramos movimientos expresivos libres, anchos e impetuosos. A menudo se han comparado las palabras del emperador Carlos, al oír la llamada del cuerno (versos 1769/9):

> Co dit li reis: "Jo oi le corn Rollant!
> Unc nel sunast se ne fust cumbatant" [3]

con los versos correspondientes del poema de Vigny, *Le cor:*

> Malheur! C'est mon neveu! malheur! car si Roland
> Appelle à son secours, ce doit être en mourant

comparación muy instructiva a este respecto. Pero no se necesita ninguna réplica romántica; el mismo servicio pueden prestarnos textos europeos antiguos y de la época prerromántica. Obsérvese la plegaria de Roldán moribundo (versos 2384 *ss.*) o la del emperador, antes de la batalla contra Baligant, de una configuración pareja (versos 3100 *ss.*); ambas descansan en modelos litúrgicos y muestran, por consiguiente, un compás relativamente amplio en la construcción de las frases. La plegaria de Roldán dice:

> 2384 "Veire Paterne, ki unkes ne mentis,
> 2385 Seint Lazaron de mort resurrexis
> E Daniel des leons guaresis,
> Guaris de mei l'anme de tuz perilz
> Pur les pecchez que en ma vie fis!" [4]

y la de Carlos:

> 3100 "Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
> Ki guaresis Jonas tut veirement
> De la baleine ki en sun cors l'aveit,
> E esparignas le rei de Niniven
> E Daniel del merveillus turment

---

[3] Así dice el rey: "¡Yo oigo el cuerno de Roldán!
y no lo tocaría si no fuera combatiendo."

[4] "¡Padre verdadero, que nunca mentís,
que a San Lázaro de la muerte resucitasteis
y a Daniel de los leones librasteis,
libra mi alma de todos los peligros,
por los pecados que en mi vida cometí!"

Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les .III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!
Par ta mercit, se te plaist, me cunsent
Que mun nevold poisse venger Rollant!" [5]

La fijación formal de las "figuras" de la Redención (las cuales, según lo muestra la literatura mística, pueden ser empleadas con muy otro movimiento) y el estilo de las súplicas en apóstrofe, casi rígidas e incesantemente recomenzadas, provocan sin duda un fuerte *pathos*, pero también la angosta seguridad de una idea estrecha y unilateral de Dios, mundo y destino. Si las comparamos con una plegaria cualquiera de la *Ilíada* (por ejemplo Z. 305 *ss.*):

πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι, δῖα θεάων,
ἆξον δὴ ἔγχος Διομήδεος ἠδὲ καὶ αὐτὸν
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων*

con su movimiento de súplica que se ensancha apasionadamente (ἠδὲ καὶ αὐτὸν πρηνέα δὸς πεσέειν), veremos cómo su curso es más impetuoso, más libre y más impetrante en Homero, y que, si bien su mundo es sin duda limitado, dista mucho de ofrecer una composición tan rígida. Claro que en este ejemplo lo que importa no es el encabalgamiento de los versos, que en la antigua métrica es por lo general frecuente, sino el desarrollo de la frase, de amplia oscilación y rica en matices. Estas cualidades son perceptibles también en la versificación rimada, que no presenta ningún encabalgamiento, tanto en los versos cortos como en los largos; y aparecen ya muy pronto en el francés antiguo, en el siglo XII, precisamente en el octosílabo rimado del *roman courtois* o de poemas narrativos más cortos. Si comparamos los octosílavos de una vieja epopeya, de los fragmentos de *Gormund e Isembard*, que resuenan como una serie de toques de clarín muy rítmicos (*criant l'enseigne al rei baron, la Loovis, le fiz Charlun*), con el octosílabo del *roman courtois*, flu-

---

[5] "¡Padre verdadero, defiéndeme en el día de hoy,
Tú que libraste verdaderamente a Jonás
de la ballena que lo tenía en su cuerpo,
y resguardaste al rey de Nínive,
y a Daniel del terrible tormento
en el foso de los leones donde estaba,
y los tres niños en un horno ardiente!
¡Que tu amor me ayude hoy!
Por tu gracia, si te place, concédeme
que mi sobrino pueda vengar a Roldán!"

* Poderosa Atenea, protectora de la ciudad, Diosa sublime, dirige la lanza de Diomedes, y precipítalo de cabeza ante las puertas de los aqueos.

yente, unas veces parlanchín y otras lírico, nos daremos cuenta en seguida de la diferencia entre construcción rígida y flexible. Y pronto aparece también en el estilo cortesano el desarrollo retórico de amplio movimiento. A la *Folie Tristan* (según Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français,* 12e. éd., pièce 24) pertenecen estos versos:

> 31 en ki me purreie fier,
> quant Ysolt ne me deingne amer,
> quant Ysolt a si vil me tient
> k'ore de mei ne li suvient? [6]

Se trata de un movimiento de congoja en forma de pregunta retórica con dos oraciones subordinadas, dependientes de ella y construídas paralelamente, la segunda de las cuales se despliega en forma más amplia adoptando el conjunto un ritmo ascendente. En esquema son muy semejantes, aunque mucho más simples, a los famosos versos de la *Bérénice* de Racine (escena v del acto IV):

> Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous
> Seigneur, que tant de mers me séparent de vous:
> que le jour recommence et que le jour finisse,
> sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
> sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus? [7]

Concluyamos el análisis de nuestro texto. Al final de la *laisse* 61, el emperador no puede decidirse todavía a entregar el arco a Rol dán, que está ante él, confiriéndole, por consiguiente, en forma definitiva, la misión; inclina la cabeza, se coge la barba y llora. La intromisión de Neimes, que pone término a la escena, está construída, una vez más, en forma totalmente paratáctica. Las relaciones modales que existen entre sus palabras no están gramaticalmente expresadas; en caso de estarlo, la frase debería rezar así: "Ya has oído cuán iracundo está Roldán porque se le ha destinado a la retaguardia; mas como no hay barón alguno que pueda (¿o quiera?) reemplazarlo, dale ya el arco, y procura al menos que él disponga de ayuda buena y suficiente". Y también el bello verso final es paratáctico.

---

6 ¿De quién podré fiarme
si Iseo no se digna amarme,
si Iseo por tan vil me tiene
que ya de mí no se acuerda?

7 ¿En un mes, en un año, cómo soportaría
Señor, que tantos mares me separan de vos:
que el día termine y vuelva a comenzar
sin que Tito jamás contemple a Berenice,
sin que, en todo el día, pueda yo ver a Tito?

La coordinación es, en las lenguas antiguas, de estilo bajo, más hablada que escrita, más cómico-realista que de carácter elevado. Pero aquí es de alto estilo; constituye una nueva forma de éste, que no se basa en períodos ni figuras de dicción, sino en la pujanza de bloques verbales sucesivos e independientes. Un estilo alto de miembros coordinados no es en sí nada nuevo en Europa; ya el estilo bíblico poseía este carácter (véase nuestro primer capítulo). Recuérdese la discusión sobre la sublimidad de la frase del Génesis I, 3 *(dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux)* que tuvo lugar en el siglo XVII entre Boileau y Huet, apoyándose en las palabras περὶ ὕψους *(De lo sublime)*. Lo elevado de aquella frase del Génesis no se basa en el desarrollo grandioso de los períodos ni en el ornato de ricas figuras de dicción, sino en la impresionante concisión que, por contraste con su prodigioso contenido, infunde en el lector un oscuro temblor respetuoso. Justamente, la omisión de la conexión causal, el simple relato de lo que está pasando, que coloca en lugar de lo coherente y comprensible una contemplación asombrada, que no se atreve siquiera a querer comprender, es lo que presta a la frase su grandeza. Pero el caso de la *Chanson de geste* es completamente diferente. Su tema no es el pasmoso enigma de la creación y del creador, ni la relación de la criatura humana con ambos. El tema del *Cantar de Roldán* es un poco estrecho, y para sus hombres no hay nada fundamentalmente problemático. La ordenación total de la vida, y también la del más allá, son unívocas, inconmovibles, formalmente fijas. Desde luego que no son accesibles, sin más, a la penetración racional, pero esto lo percibimos ahora nosotros por vez primera; esta cuestión no interesa al poema ni a sus oyentes coetáneos, ya que viven con plena confianza dentro de un orden rígido y limitado, en el cual los deberes de la vida y su distribución según los estamentos (véase la división del trabajo entre caballeros y monjes, versos 1877 *ss.)*, la esencia de los poderes sobrenaturales y la relación del hombre con ellos, están regulados en la forma más simple. Dentro de estos límites existe riqueza y delicadeza de sentimientos, e incluso cierta policromía de los fenómenos externos; y, sin embargo, los límites son tan estrechos y rígidos que apenas si puede originarse problemática y tragedia: no existen conflictos que merezcan el nombre de trágicos.

Los textos épicos germanos que han llegado hasta nosotros también muestran una construcción paratáctica; asimismo reina en ellos la ética guerrera de los nobles con su estricta fijación del honor, de las normas y del combate como juicio de Dios. Y, no obstante, causan una impresión totalmente distinta. Los bloques verbales están

adosados unos a otros con más soltura, el espacio que rodea a los acontecimientos y el cielo que se extiende sobre ellos son incomparablemente más amplios, el destino más enigmático y la estructura social no tan sólidamente fijada. Ya el hecho de que las más famosas epopeyas germánicas, desde el *Cantar de Hildebrand* hasta los *Nibelungos,* han creado su atmósfera con la de los bárbaros y dilatados tiempos de las invasiones, y no con la construcción sólidamente estructurada del apogeo feudal, les proporciona una mayor amplitud y libertad. Los materiales germánicos de la época de las invasiones no han penetrado en el territorio galorrománico, o no han podido arraigar en él; y, por su parte, el cristianismo carece casi de significación para la epopeya germánica. Las fuerzas libres, inmediatas, no sujetas todavía a forma, son más vigorosas, y la raigambre humana, según creo, más profunda. No puede decirse de los poemas heroicos germanos, como del *Cantar de Roldán,* que les falte lo problemático y lo trágico; Hildebrand es más directamente humano y trágico que Roldán, y ¡cuánto más hondos son los conflictos en la leyenda de los Nibelungos que el odio entre Roldán y Ganelón!

Pero volveremos a encontrar la misma estrechez y rigidez en el espacio vital en cuanto tomemos un texto religioso románico primitivo. Tenemos varios, anteriores en el tiempo al *Cantar de Roldán.* El más importante es el *Cantar de Alejo,* una leyenda sacra que adoptó en el siglo XI la forma francesa primitiva que nos ha sido legada en varios manuscritos. Según la leyenda, Alejo es hijo único y tardío de una noble casa romana; educado con esmero, entra al servicio del emperador y, de acuerdo con el deseo de su padre, debe contraer matrimonio con una doncella de su rango. Él obedece, pero la noche de bodas abandona a su esposa sin haberla tocado, y vive durante diecisiete años como pobre mendigo en el extranjero (en Edessa, al nordeste de Siria, hoy la Urfa turca), a fin de servir sólo a Dios. Luego, al abandonar su residencia para sustraerse a la adoración de la gente, es arrojado hacia Roma por una tormenta, y aquí pasa aún otros diecisiete años como pordiosero desconocido y despreciado bajo los peldaños de la escalinata de la casa paterna, inconmovible al dolor de sus padres y su esposa, a quienes oye lamentarse a menudo sin darse a reconocer. Es reconocido en forma maravillosa después de su muerte, y desde entonces venerado como santo.

Como puede verse, las ideas que se desprenden de este texto son completamente diferentes de las del *Cantar de Roldán;* pero nos muestra la misma forma expresiva paratáctica y cerrada, la mis-

ma estrechez rígida y la firme estabilidad de todas las cosas. Todo está ya fijado, lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo, y no se necesita ninguna investigación o fundamento nuevos: existen tentaciones, pero no problematismo. Por un lado tenemos el servicio de Dios, que conduce fuera del mundo y a la gracia eterna; por el otro, la vida natural en el mundo, que conduce "a grandes dolores". La conciencia no conoce ninguna otra situación; y la realidad externa, todo lo que el mundo ofrece de policromo, y dentro de lo cual ha de discurrir de alguna manera el argumento, no pasa de ser un fondo, nada esencial, sobre el que se desliza la vida del santo. Padre, madre y esposa están a su alrededor, acompañando con sus ademanes los actos que él realiza; y algunos otros personajes, necesarios a la acción, presentan perfiles todavía más difusos; en cuanto al resto, es completamente esquemático, tanto desde el punto de vista sociológico como del geográfico, lo cual sorprende más porque el escenario parece abarcar la grandísima diversidad del Imperio romano. Del Oriente y Occidente enteros no quedan más que iglesias, voces del cielo, pueblo en oración; nada más que el ambiente siempre igual de una vida de santo; y todo tan acuñado, o más, que en el *Cantar de Roldán,* en el cual también en todas partes —entre los paganos y entre los cristianos— reina la misma estructura social, la feudal, y el mismo *ethos*. El mundo se ha vuelto pequeño y angosto, no hay en él más que una sola cuestión, ya conocida de antemano, a la cual el hombre no tiene más que dar la consabida respuesta. Sabe por qué camino debe marchar, o más bien, no existe más que un camino libre, no hay otro; y sabe también que ha de encontrar una encrucijada, y sabe, por fin, que deberá tomar a la derecha, aunque "el tentador" tratará de llevarlo por la izquierda. Ha desaparecido todo lo demás, todo lo abigarrado, la amplitud infinita del mundo externo e interno, con su sinnúmero de posibilidades, imágenes y capas.

Sin ningún género de duda, esto no es germánico, ni tampoco, según creo, cristiano, al menos cristiano en su forma original y necesaria. El cristianismo, brotando de supuestos mucho más variados, y enfrentándose con muy diversas realidades, se ha mostrado antes y después mucho más flexible y rico y con muchas más capas. Esta estrechez a duras penas podría ser algo primitivo, ya que contiene muchísimos y muy diversos elementos heredados; es decir, no es propiamente una estrechez, sino un estrechamiento. Es el proceso de petrificación y de reducción de la antigüedad tardía, que ya hemos comentado en páginas anteriores. La forma simplistamente reducida que el cristianismo adoptó al entrar en colisión con

pueblos en parte cansados y en parte bárbaros ha representado, sin duda, un importante papel en dicho proceso.

En el *Cantar de Alejo* la escena de la noche de bodas (estrofas 11–15, texto según la *Chrestomathie* de Bartsch, duodécima edición) que constituye uno de los puntos culminantes del poema, se describe así:

11 Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,
ço dist li pedre: "filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel."
Ne volst li enfes son pedre corrocier,
vait en la chambre o sa gentil moillier.

12 Com vit le lit, esguardat la pulcele,
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre;
"e! Deus", dist il, "si forz pechiez m'apresset!
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perdre."

13 Quant en la chambre furent tuit soul remes,
danz Alexis la prist ad apeler:
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veritet;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.

14 "Oz mei, pulcele, celui tien ad espous
Qui nos redemst de son sanc precious,
en icest siecle nen at parfite amour:
la vide est fraile, n'i at durable onour;
ceste ledece revert a grant tristour."

15 Quant sa raison li at tote mostrede,
donc li comandet les renges de sa spede,
ed un anel dont il l'out esposede,
donc en ist fors de la chambre son pedre;
en mie nuit s'en fuit de la contrede.[8]

---

[8] 11. Cuando pasó el día y se hizo de noche,
el padre habló así: "Ve a acostarte
con tu esposa, como manda Dios del cielo."
El joven no quiso encolerizar a su padre
y va a la habitación de su gentil mujer.

12. Al ver el lecho, miró a la doncella,
entonces acordóse de su Señor celeste
que le es más querido que nada terrestre;
"¡Oh Dios —dijo— qué fuerte me aprieta el pecado!
Si ahora no huyo, mucho temo que voy a perderte."

13. Cuando en la habitación los dos solos quedaron,
el señor Alejo comenzó a hablarle
de la vida mortal como muy condenable,
mostrándole la verdad de la celeste;
pero le tardaba en marcharse de allí.

Por muy diverso que sea el sentir de ambos poemas, resulta patente el parecido estilístico con el *Cantar de Roldán*. Lo paratáctico sobrepasa, tanto en un caso como en otro, la mera técnica de la construcción de la frase; existe el mismo eterno recomenzar, el mismo avance y retroceso por sacudidas, la misma independencia de los episodios aislados y de las partes de los episodios. La estrofa 13 arranca de la situación que ya constituía el comienzo de la estrofa 12, pero prosigue la acción de otra manera. La estrofa 14 reproduce lo ya expuesto en la 13 (en ésta ya el último verso iba más lejos) en parlamento y en forma más concreta. En vez de construir así: "Cuando estuvieron solos en la habitación, acordóse..., y dijo: Escucha...", he aquí la ordenación que nos presenta: 1. "Cuando estuvo en la habitación acordóse..." 2. "Cuando estuvieron en la habitación, él dijo que..." (parlamento indirecto)* 3. "Escucha (dijo él)..." Cada una de las estrofas nos da una imagen completa y cerrada en sí misma; la impresión de un episodio unitario, progresivo, con todos sus miembros conectados en sentido de avance, es mucho más débil que la de yuxtaposición de tres imágenes muy parecidas, deslindadas unas de otras.

Se puede generalizar esta impresión: el *Cantar de Alejo* es una serie de episodios cerrados, débilmente enlazados, un conjunto de imágenes de una vida santa muy independientes unas de otras, y cada una contiene un gesto simple, pero expresivo. El padre, que ordena a Alejo ir a la habitación de su esposa; Alejo ante el lecho, hablando con ella; Alejo en Edessa, repartiendo sus bienes entre los pobres; Alejo como mendigo; los criados que no lo reconocen y le hacen entrega de una dádiva; los lamentos de la madre; la conversación entre madre y esposa; y así sucesivamente. Es un ciclo de imágenes, y cada episodio contiene *un* gesto preciso, con leve co-

---

14. "Óyeme, doncella, ten por esposo a Aquel
que nos redimió con su sangre preciosa;
en este siglo no hay amor perfecto;
la vida es frágil y no hay honor durable;
la alegría se convierte en gran tristeza."

15. Cuando le ha mostrado todas sus razones,
entrégale el tahalí de su espada,
y el anillo con el que la había esposado,
y fuése de la casa de su padre;
en medio de la noche huyó del país.

* Ejemplo de parlamento directo: "Pregunté al portero si X estaba en casa. Me dijo: *No está.*" Parlamento indirecto: "Me dijo que *no* estaba." Vívido: "*No, no está.*" Las expresiones alemanas respectivas son: *Direkte Rede*, *Indirekte Rede*, *Erlebte Rede*.

nexión temporal y causal con los anteriores y posteriores. Muchos de ellos (los lamentos de la madre, por ejemplo) están fraccionados en varias imágenes parecidas e independientes entre sí; cada imagen está, por así decirlo, dentro de su propio marco, en el sentido de que nada nuevo e inesperado ocurre en ella y no posee ninguna fuerza motriz que exija la imagen. Los espacios intermedios están poblados de nada, pero no de una nada profunda y oscura, en la que ocurren y se preparan muchas cosas, en la que se contiene la respiración por la espera temblorosa, como ocurre a veces en el estilo bíblico, con sus pausas que incitan a la meditación. Aquellos vanos son simplemente una duración lisa, incolora, sin esencia alguna, a veces un instante tan sólo, a veces diecisiete años, a veces no se sabe cuánto.

El acaecer se disuelve así en una serie de imágenes, se parcela. En el *Cantar de Roldán* el conjunto es más apretado, la conexión más precisa, la imagen aislada posee a veces mayor movilidad en sí misma; pero la técnica expositiva —y esto significa más que un procedimiento meramente técnico, porque implica la idea que el poeta y el auditorio se hacen del acaecer— es, sin embargo, idéntica: se ensartan imágenes independientes. En el *Cantar de Roldán* los espacios intermedios no son siempre tan vacíos y lisos, el paisaje suele infiltrarse a veces en ellos, se ve o se oye al ejército cabalgar a través de valles y gargantas; pero los episodios están ensartados unos tras otros, de tal manera que a menudo se forman escenas cerradas y que subsisten por sí mismas. El número de protagonistas es también muy reducido en el *Cantar de Roldán*; el resto de los personajes aparece en series, más policromas que en Alejo; los actores de cada una de las escenas están fijados de antemano y rara vez viene a añadirse otro y, cuando esto ocurre (Neimes o Turpín, en función conciliadora y concluyente), es mediante un corte pronunciado. Falta por completo la aventura complicada que transcurre entre gran número de protagonistas, por lo demás, tan común en lo épico. Tanto más fuerte resulta, por lo mismo, el gesto acuñado, así en Alejo como en el *Cantar de Roldán.*

La necesidad de conexión y desarrollo es débil y, hasta dentro de las escenas aisladas, el desarrollo, cuando lo hay, es penoso y entrecortado; pero los gestos del momento escénico poseen la expresividad más aguda y plástica. La representación, al dividir el suceso en puras imágenes fragmentarias, tiende a ojos vistas a esta expresividad de los gestos y de las actitudes. El momento escénico con sus gestos encierra tanto ímpetu que actúa como un modelo moral, las diversas etapas de la historia del héroe, o del traidor, o del santo,

se concretan en gestos a tal grado que las escenas se aproximan mucho en su función al carácter de símbolos o "figuras", incluso en los casos en que no puede comprobarse la existencia de ningún género de interpretación simbólica o "figural". Pero con frecuencia puede comprobarse su existencia: en el *Cantar de Roldán,* en la figura de Carlomagno, en la descripción de las peculiaridades del caballero pagano y, evidentemente, en las plegarias. Con respecto al *Cantar de Alejo,* la excelente interpretación de E. R. Curtius (*Zeitschr. f. roman. Philologie,* 56, 113 *ss.*, particularmente las páginas 122, 124) subraya al sentido "figural" de la realización en el más allá. Esta tradición del sentido "figural" ultraterreno ha contribuído no poco a desvalorizar la conexión horizontal e histórica de los acontecimientos y a congelar todos los aspectos. Las plegarias que hemos reproducido anteriormente muestran esta petrificación total de las "figuras" del Antiguo Testamento; la fragmentación de los sucesos de este Libro, que deben ser interpretados aisladamente y en sentido figural, fuera de toda conexión histórica, se ha hecho formalista; las "figuras" son yuxtapuestas paratácticamente, como en los sarcófagos de la baja antigüedad; ya no poseen realidad alguna, sino tan sólo sentido.

La misma tendencia predomina respecto a los acontecimientos terrenales: soltarlos de su conexión horizontal, aislar cada una de las piezas, sujetarlas en marcos rígidos, dándoles para ello una gesticulante expresividad, de forma que aparezcan como ejemplares, modelos, cargados de sentido, desustanciando el resto. Es claro que con este procedimiento sólo una pequeñísima, estrechísima parte de lo real, encorsetada por el formalismo de las ordenaciones, puede llegar a hacerse intuíble y plástica. Pero llega a hacerse, y con esto se muestra que se ha trasmutado ya el punto cimero del proceso de anquilosamiento; precisamente en las imágenes aisladas se encuentran los gérmenes de la reviviscencia.

El texto latino que debió servir de fuente a la canción francesa de Alejo —se encuentra en los *Acta sanctorum* del 17 de julio, y lo reproducimos según una copia del libro de ejercicios de francés antiguo, de Förster-Koschwitz, sexta edición, 1921, p. 299 *ss.*— quizá no sea mucho más antiguo que el francés, puesto que la leyenda, que procede de Siria, fué conocida en Occidente bastante tarde; pero aquel texto latino muestra con mucha más pureza la forma de las leyendas hagiográficas de la baja antigüedad. Represéntase en él la noche de bodas en una forma que difiere muy característicamente de la de la versión francesa:

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo; "Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam." Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei: "Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos." Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...[9]

Como se ve, el texto latino es también, casi por completo, paratáctico, pero no agota las posibilidades de la coordinación porque no las conoce aún. Nivela y alisa uniformemente el conjunto: sin altibajos, sin vibración de tono, monótonamente, de modo que no sólo el marco, sino la misma imagen permanecen inmóviles, rígidos y sin fuerza alguna. El combate interior que desencadena en Alejo la tentación, para el cual la versión francesa ha encontrado la expresión más sencilla y hermosa, no se menciona siquiera, parece como si no hubiera existido ninguna tentación; y el gran movimiento del parlamento a la esposa (*Oz mei, pulcele...*), uno de los más fuertes de la vieja poesía francesa, durante el cual Alejo alcanza su máxima altura, y que representa la primera manifestación de su verdadera índole, lo ha creado sin duda el poeta francés, partiendo de los pálidos vocablos latinos de su modelo. También la fuga se vuelve dramática por vez primera en el texto francés. La versión latina avanza mucho más lisa y regularmente, pero el movimiento humano es muy débil, apenas insinuado, como si estuviéramos tratando con un fantasma, no con un hombre de carne y hueso. La impresión es la misma al continuar la lectura. El texto en lenguaje vulgar es el primero que proporciona al tema una forma humana propiamente dicha. Inventa —para citar los puntos principales— los lamentos de la madre en la habitación abandonada y, más tarde, el combate interior del santo, cuando vuelve a Roma contra su voluntad. Alejo vacila antes de acometer la prueba más difícil: la vida como pordiosero desconocido dentro de la casa paterna, con la contemplación diaria de sus familiares más próximos, que llevan luto por él; quisiera que este cáliz no le fuera presentado; más, a pesar de todo, lo acepta. La versión latina ignora toda vacilación y todo combate, así en este momento como en la noche de bodas:

---

[9] Cuando llegó la noche, Eufemiano ordenó a su hijo: "Hijo, ve al dormitorio y visita a tu mujer." Pero cuando entró, el noble joven, impregnado de la sabiduría de Cristo, comenzó a instruir a su mujer, explicándole muchas doctrinas sagradas; luego le entregó su sortija de oro y el tahalí de su espada, envueltos en un paño de seda purpúrea, y le dijo: "Toma esto y guárdalo tanto tiempo como plazca al Señor, y el Señor esté entre nosotros." Después cogió parte de su fortuna y se dirigió hacia el mar.

Alejo va a casa de sus padres porque no quiere ser una carga para ningún otro.

Según parece resultar de esta confrontación, es el poema en lengua vulgar el que consigue primero que las imágenes aisladas destaquen, de suerte que los personajes adquieran rotundidad humana y vida; una vida limitada, sin duda, por la rigidez y estrechez de las órdenes, que persisten inconmovibles; una vida que puede interrumpirse fácilmente por falta de amplitud de su movimiento; pero una vida que, justamente por la resistencia que ofrece al marco de la ordenación férrea, gana en eficiencia y vigor. Los poetas en lengua vulgar fueron los primeros en ver al hombre viviente y en hallar una forma en la cual la coordinación posee fuerza poética; en lugar de un enhebramiento tenue, goteante, monótono, aparece ahora la forma en sacudidas de la *laisse,* con avances y retrocesos, creadora de enérgicos arranques por dondequiera, y que representa un nuevo estilo elevado. Aunque la vida que se deja aprisionar en sus obras esté estrechamente limitada y carezca de variedad es, sin embargo, una vida total, humana y fuerte, una liberación del estilo pálido e impotente de la leyenda antigua. También los poetas de lengua vulgar supieron emplear el parlamento como tono y ademán. Ya hemos hablado de la alocución de Alejo a su esposa y de las lamentaciones de la madre; podemos añadir ahora las palabras con que el santo, de regreso en Roma, solicita de su padre albergue y alimento. Ofrecen en la versión francesa un vigor concreto y directo inaccesible para el texto latino. Dice así la versión francesa:

Eufemiiens, bels sire, riches om,
quer me herberge por Deu en ta maison;
soz ton degret me fai un grabaton
empor ton fil dont tu as tel dolour;
toz sui enfers, sim pais por soue amour...[10]

y la latina:

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascar de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in peregre misereatur.[11]

---

10 Eufemiano, noble señor, rico hombre,
quieras albergarme por Dios en tu casa,
hazme bajo tus escaleras un camastro,
por tu hijo, de quien tienes tanta pena;
yo estoy enfermo, cuídame por amor a él...

11 Siervo de Dios, mírame y ten misericordia de mí, que soy pobre y peregrino, y ordena que sea acogido en tu casa, y me alimente de las migajas de tu mesa, y que Dios bendiga tus años y se compadezca de aquel que tú tienes en el extranjero.

Ya hemos señalado que sería un error achacar, sin más, al cristianismo la rigidez y estrechamiento que se muestra en las leyendas de la antigüedad tardía, y de lo cual empiezan lentamente a liberarse los textos en lengua vulgar. En capítulos anteriores hemos tratado de demostrar que la consecuencia primera del moldeamiento judeo-cristiano del acaecer fué todo menos la rigidez y el estrechamiento; la invisibilidad de Dios y su final advenimiento, la encarnación dentro de una vida cualquiera y vulgar habían provocado —así intentamos mostrarlo— un movimiento dinámico de la visión de la vida, una oscilación pendular en lo moral y en lo social que sobrepasa largamente el compás de la imitación de la vida y del acaecer propia de la antigüedad clásica. Tampoco los padres de la iglesia, sobre todo San Agustín, han llegado a nosotros como figuras esquemáticas, que siguen obstinadamente un camino previamente trazado, y Alipio, el amigo de juventud de Agustín, de cuya conmoción interna a la vista de los combates entre gladiadores hemos hablado, es un personaje extremadamente vivo, que lucha, sucumbe y vuelve a levantarse.

La esquematización rígida, estrecha y desprovista de problematismo es, en un principio, muy extraña a la conciencia cristiana de la realidad. Sin duda, la interpretación "figural" del acontecer, que cobró influencia cada vez mayor con el surgimiento y la difusión del cristianismo y que, despojando a los acontecimientos de su contenido real, sólo les dejó un contenido interpretativo, fué factor importante de la rigidez. Dicha interpretación tuvo que convertirse en un esquema simplista y rígido una vez fijado el dogma y consagrada la iglesia más bien a la organización y a ganar para sí pueblos sin preparación alguna y del todo extraños a los supuestos del cristianismo. Pero el problema de la rigidez, en su conjunto, es de mayor alcance y está ligado al "proceso de reducción" de la cultura antigua; el cristianismo no produjo la rigidez, sino que fué presa de ella. Al derrumbarse el Imperio romano occidental y sus ideas de orden, que ya ofrecían desde hacía tiempo rasgos de anquilosada senectud, se deshizo también la cohesión interna del *orbis terrarum,* y sólo fué posible construir un mundo nuevo a base de parcelas pequeñas. La índole de los pueblos nuevos, toscamente plasmada aún, tanto en lo político como en lo humano, chocó con las instituciones romanas todavía en pie y con los restos de la cultura antigua, que, en medio de su decadencia y fosilización, retenía su enorme prestigio; choque entre lo juvenil y lo decrépito, que en un principio ocasionó a aquél una parálisis que persistiría hasta el

momento mismo en que hubiera comprendido bien lo recibido, le hubiera infundido su propia vida y hecho florecer.

El anquilosamiento fué muy débil en aquellos países en que la cultura de la baja antigüedad no había dominado nunca, o sea, entre los germanos del interior, y mucho más fuerte en los países latinos, en los cuales tuvo lugar realmente un choque; y quizá no sea casual que Francia, que era entre estos últimos el que más fuerte aportación germánica había recibido, fuera el primero que comenzó a desentumecerse.

El primer estilo elevado de la Edad Media europea me parece que surge en el momento en que se vivifica el episodio aislado, y por eso el estilo es tan rico en escenas separadas de gran eficacia, en las cuales sólo se enfrentan pocos personajes, y en las que se hacen resaltar fuertemente los gestos y los dichos de una pequeña acción. Los personajes, colocados apretadamente uno al lado o frente a otro, sin mucho espacio para moverse, están no obstante metidos en sí mismos, haciendo caso omiso de todos los demás. Lo que ellos dicen no se convierte jamás en conversación, sino en solemnes manifestaciones, en las cuales cada pregunta, cada frase, hasta cada palabra, tiene un valor en sí misma, y es absorbente y enérgica, sin flexibilidad ni abandonada fluidez.

Puesto frente a la realidad de la vida, este estilo no es apto ni propenso a extenderse en amplitud o a penetrar en profundidad. Limitado temporal, local y hasta mentalmente, simplifica en sentido idealizador y plástico sucesos del pasado; el sentimiento que quiere despertar en el auditorio es el de asombro y admiración hacia un mundo lejano, cuyos instintos e ideales son ciertamente los mismos suyos, pero que se despliegan frente a las resistencias de fricción que ofrece la vida con una pureza, una consecuencia y una libertad inalcanzables en la existencia propia.

Acciones humanas y grandes figuras, que destacan por su ejemplaridad, se dibujan intensamente, pero no llevan consigo la vida. No puede desconocerse que en el mismo tono del *Cantar de Roldán* haya mucha contemporaneidad; no empieza con una proclamación que haga recular los hechos ("Ocurrió antaño, quiero relataros antiguos sucesos"), sino con un tono fuertemente directo, como si el rey Carlos, el gran emperador, todavía viviera; la ingenua versión de acontecimientos de tres siglos atrás con la mentalidad de la sociedad plenamente feudal de principios de las Cruzadas y el aprovechamiento del asunto para la propaganda eclesiástica y feudal, presenta al poema actualidad viva; hasta son perceptibles gérmenes de sentimiento nacionalista. También parece palpitar el

presente en toda una serie de detalles; leamos, para elegir un ejemplo modesto, el verso en el que Roldán trata de poner orden en el inminente ataque de los caballeros francos (1165):

Seignurs barons, suef, le pas tenant!

y que nos trae el eco de unas maniobras de la caballería feudal. Pero no son más que destellos; lo que predomina es la limitación estamental, la idealización y la simplificación, el resplandor fosforescente de un velo de fábula.

El estilo del cantar heroico francés es, por consiguiente, un estilo elevado, en el cual la idea estructural del acontecer es todavía muy rígida, y sólo nos representa una parte de la vida real, muy reducida por la lejanía temporal, la simplificación de la perspectiva y la limitación estamental. No significa nada nuevo, sino otra versión de lo ya dicho varias veces: añadir que para ese estilo se sobreentiende la separación de las zonas de lo sublime-heroico y de lo práctico-cotidiano; no se ocupa sino de los grandes señores feudales, y no alude jamás a las bases económicas de la vida. Estas características las lleva más lejos que la poesía épica germana o del alto alemán medio, y presenta también una notable diferencia con respecto a la epopeya española, que había de aparecer poco después. No obstante, la *chanson de geste,* y sobre todo el *Cantar de Roldán,* son muy populares, pues aunque este poema cuenta exclusivamente las hazañas de la clase feudal superior, se dirige también al pueblo. Circunstancia que puede aclararse, seguramente, por la razón de que, a pesar de las importantes diferencias materiales y jurídicas que existían entre las diversas capas sociales de la población laica, no había ninguna diferenciación fundamental en su grado de instrucción y, todavía más, sus nociones ideales eran las mismas o, por lo menos, no había ninguna otra visión ideal, fuera de la heroica y caballeresca, que pudiera cobrar voz y forma. El hecho de que el clero, que nunca había sido benévolo con la poesía profana en lengua vulgar, intentara sacar provecho para sus planes de la epopeya desde fines del siglo XI demuestra la fuerza y eficiencia de la *chanson de geste* en todas las clases sociales; la secular persistencia de los temas, constantemente sujetos a nuevas elaboraciones, y que llegaron a descender hasta convertirse en asunto propio de las ferias, demuestra la predilección duradera de que gozan precisamente entre las capas más bajas de la población.

Para el oyente de los siglos XI, XII y XIII, la epopeya era historia en que vivía la tradición del pasado: no había ninguna otra clase de

historia accesible al oyente. Las primeras crónicas en lengua vulgar no aparecen hasta el año 1200, y no narraban el pasado, sino las experiencias vividas en el presente, en una forma muy influída todavía por el estilo épico. La epopeya es efectivamente historia en cuanto que recuerda circunstancias propiamente históricas, aunque las desfigure y las simplifique, y en cuanto que sus figuras realizan constantemente una función histórico-política. El *roman courtois* renuncia a la esencia histórico-política, y está por consiguiente en una relación totalmente distinta con el mundo de la realidad objetiva.

VI

LA SALIDA DEL CABALLERO CORTESANO

AL PRINCIPIO del *Yvain* de Chrétien de Troyes, *roman courtois* de la segunda mitad del siglo XII, uno de los caballeros de la corte del rey Arturo cuenta una aventura que le ocurrió. Su narración empieza como sigue:

Il avint, pres a de set anz
Que je seus come païsanz
Aloie querant avantures,
Armez de totes armeüres
Si come chevaliers doit estre.
Et trovai un chemin a destre
Parmi une forest espesse.
Mout i ot voie felenesse,
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'enui, a quelque painne
Ting cele voie et cel santier.
A bien pres tot le jor antier
M'an alai chevauchant einsi
Tant que de la forest issi,
Et ce fu an Broceliande.
De la forest an une lande
Antrai et vi une bretesche
A demie liue galesche;
Si tant i ot, plus n'i ot pas.
Celle part ving plus que le pas
Et vi le baille et le fossé
Tot anviron parfont et le,
Et sor le pont an piez estoit
Cil cui la forteresce estoit,
Sor son poing un ostor mué.
Ne l'oi mie bien salué,
Quant il me vint a l'estrier prandre,
Si me comanda a desçandre.
Je desçandi; il n'i ot el,
Que mestier avoie d'ostel;
Et il me dist tot maintenant
Plus de çant foiz an un tenant,
Que beneoite fust la voie,
Par ou leanz venuz estoie.
A tant an la cort an antrames,
Le pont et la porte passames.
Anmi la cort au vavassor,
Cui Des doint et joie et enor
Tant come il fist moi cele nuit,
Pandoit une table; je cuit
Qu'il n'i avoit ne fer ne fust
Ne rien qui de cuivre ne fust.
Sor cele table d'un martel,
Qui panduz iere a un postel,
Feri li vavassors trois cos.
Cil qui amont ierent anclos
Oïrent la voiz et le son,
S'issirent fors de la meison
Et vindrent an la cort aval.
Li un seisirent mon cheval,
Que li buens vavassors tenoit.
Et je vis que vers moi venoit
Une pucele bele et jante.
An li esgarder mis m'antante:
Ele fu longue et gresle et droite.
De moi desarmer fu adroite;
Qu'ele le fist et bien et bel.
Puis m'afubla un cort mantel,
Ver d'escarlate peonace,
Et tuit nos guerpirent la place,
Que avuec moi ne avuec li
Ne remest nus, ce m'abeli;
Que plus n'i queroie veoir.
Et ele me mena seoir
El plus bel praelet del monde
Clos de bas mur a la reonde.
La la trovai si afeitiee,
Si bien parlant et anseigniee,

De tel sanblant et de tel estre,
Que mout m'i delitoit a estre,
Ne ja mes por nul estovoir
Ne m'an queïsse removoir.
Mes tant me fist la nuit de (guerre
Li vavassors, qu'il me vint (querre,
Quant de soper fu tans et ore.
N'i poi plus feire de demore,
Si fis lues son comandemant.
Del soper vos dirai briemant,
Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise
La pucele qui s'i assist.
Apres soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevalier errant,
Qui avanture alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.
Apres ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An guerredon, se je poïsse.
Et je li dis: Volantiers, sire!
Que honte fust de l'escon- (dire.
Petit por mon oste feïsse,
Se cest don li escondeïsse,
Mout fu bien la nuit ostelez,
Et mes chevaus fu anselez
Lues que l'an pot le jor veoir;
Car j'an oi mout proiié le soir;
Si fu bien feite ma proiiere
Mon buen oste et sa fille (chiere
Au saint Esperit comandai,
A trestoz congié demandai,
Si m'an alai lues que je poi...[1]

---

[1] Ocurrió hace cerca de siete años
que yo, solitario como un la- (briego,
iba buscando aventuras,
armado con todas las armas
como un caballero debe estar.
Y encontré un camino a la (derecha
entre un bosque espeso.
El camino era espantoso,
lleno de maleza y espinos;
a pesar de la molestia y del (esfuerzo
me mantuve en aquella vía y (sendero.
Cerca del día entero
fuí cabalgando así
hasta que salí del bosque,
y esto fué en Broceliandа.
Del bosque en un campo
entré, y vi una torre
a media legua galesa;
si había tanto, que más no.
Hacia allá fuí más que a paso.
Vi la muralla y el foso
todo alrededor y profundo,
y sobre el puente estaba en (pie
el dueño de la fortaleza,
sobre su puño un halcón mu- (dado.
No bien lo había saludado,
cuando vino a tomarme el es- (tribo
y me mandó descender.
Yo descendí; sin dudar,
pues necesitaba albergue.
Y él me dijo en seguida
más de cien veces seguidas
que bendito fuera el camino
por donde yo había venido.
Entretanto entramos en el pa- (tio,
pasamos el puente y la puerta
En medio del patio del caste- (llano,
a quien Dios dé alegría y honra
como él me hizo aquella no- (che,
colgaba una plancha, creo
que no tenía nada de hierro o (madera
ni nada que no fuera cobre.
Sobre esta plancha, con un (martillo
que estaba colgado de un poste,
el castellano dió tres golpes.
Los que estaban dentro de la (casa
oyeron la voz y el son,
salieron fuera de la casa
y descendieron al patio.
Unos cogieron mi caballo,
que tenía el buen castellano.

En el curso posterior de su relato, el caballero —se llama Calogrenante— cuenta cómo se encontró con un rebaño de toros, cuyo pastor —un *vilain* gigantesco y de una fealdad grotesca— le dió noticias de una fuente encantada no muy lejana: fluía bajo un árbol magnífico, del que colgaba un cuenco de oro, y cuando con él se vertía el agua en una bandeja de esmeralda que se hallaba junto, se originaba en el bosque una tempestad huracanada tan prodigiosa que nadie podía salir ileso de allí. Calogrenante intenta la aventura, aguanta la tormenta y goza alegremente de la claridad que la sigue, animada por el canto de muchos pájaros; pero aparece un caballero, le reprocha los daños que con la tormenta ha causado en sus propiedades y lo vence, de modo que se ve obligado a volver a pie y sin armas hacia su hospitalario amigo. Allí lo reciben de nuevo con hospitalidad y le aseguran que es el primero que ha logrado salir con bien de la aventura.

El relato de Calogrenante produce una gran impresión entre los caballeros de la corte del rey Arturo, y el rey decide ir él mismo

---

Y vi que hacia mí venía
una doncella bella y gentil.
Y la contemplé detenidamente;
era alta, esbelta y erguida.
Fué hábil para desarmarme,
pues lo hizo todo muy bien.
Vistióme después un manto corto,
guarnecido de escarlata,
y después fuéronse todos,
que solos yo y ella
quedamos, lo que me plugo,
que a nadie más quería ver.
Y ella me llevó a sentar
al más bello prado del mundo,
cercado de una baja muralla.
Allí la encontré tan amable,
de un hablar bello y educada,
con tal figura y tal ser,
que mucho me encantaba estar allí
y nunca jamás por nada
hubiera querido moverme.
Pero la noche me contrarió;
el castellano vino a buscarme
cuando llegó la hora de cenar.
No pude, pues, demorarme más
y seguí su mandado.
De la cena os diré brevemente
que fué del todo a mi gusto
desde que frente a mí estuvo
la doncella allí sentada.
Después de cenar me dijo
el castellano, que no sabía
cuánto tiempo hacía que venía
albergando caballeros andantes
que andaban en busca de aventuras;
muchos había albergado.
Después de esto me rogó
volver por su castillo
alguna vez si pudiese.
Yo le dije: "¡Con gusto, señor!"
Vergüenza hubiera sido negarse;
poco hubiera hecho por mi huésped
si esto le hubiera negado.
La noche pasé muy bien
y mi caballo fué ensillado
en cuanto pudo verse el día,
pues así lo había rogado por la noche
y mi ruego fué cumplido.
A mi buen huésped y su querida hija
encomendé al Santo Espíritu.
Me despedí de todos y partí
lo antes que me fué posible...

con numeroso séquito a la fuente encantada; pero uno de los caballeros, Yvain, primo de Calogrenante, se le adelanta, vence y mata al paladín de la fuente y gana de una manera en parte maravillosa y en parte también muy natural el amor de la viuda de éste.

Sólo unos setenta años separan este texto del anterior, y aunque también aquí se trata de una obra épica de la época feudal, desde el primer momento se nota un movimiento estilístico completamente diferente. El relato es flúido, fácil y casi plácido; la narración progresa sin prisa, pero incesantemente, y sus miembros aislados están unidos entre sí sin vanos.

Desde luego, tampoco hay períodos rigurosamente organizados, y se va de un miembro a otro del episodio en forma suelta y sin plan exacto. Tampoco las conjunciones son muy precisas en su significación; especialmente "que" realiza demasiadas funciones, de suerte que varias conexiones causales (por ejemplo, versos 231, 235 o 237) producen una impresión algo confusa. Pero la continuación progresiva del relato no resulta perjudicada, sino al contrario: la soltura de las articulaciones da como resultado un estilo narrativo muy natural, y la rima, muy libre, e independiente de las conexiones de sentido, no interrumpe bruscamente la marcha, dando ocasión al poeta para versos plenos o para descripciones detalladas (por ejemplo, versos 193 ó 211–216), que se amoldan sin volencia a su estilo e intensifican la impresión de amplitud ingenua, fresca, plácida.

Casi en cada frase podemos observar cuánto más flexible y desahogado es este lenguaje que el de la *chanson de geste,* con cuánta mayor agilidad puede contar todos los incidentes del relato, muy ingenuos aún, pero ya bien variados. Tomemos como ejemplo los versos 241–246: *La la trovai si afeitiee, si bien parlant et anseigniee, de tel sanblant et de tel estre, que mout m'i delitoit a estre, ne ja mes por nul estovoir ne m'an queïsse removoir.* La frase, unida a lo anterior por "la", muestra un período consecutivo; su parte ascendente consta de tres peldaños, el tercero de los cuales contiene una antítesis *(sanblant-estre)* que revela ya un criterio analítico e independiente al juzgar a las personas. La parte descendente posee dos miembros, cuidadosa y recíprocamente contrapuestos: el primero, que expresa el hecho del encanto, en indicativo, y el segundo, hipotético, en subjuntivo. Un cuadro tan refinado, intercalado en medio del relato fácil y con fluidez, difícilmente hubiera podido hallarse en lengua vulgar antes del *roman courtois.*

Aprovecho la ocasión para notar que, hasta Dante, el enlace consecutivo parece haber guiado la formación paulatina de una

construcción periódica y más rica hipotácticamente (la frase de la *Folie Tristan* que citamos antes —p. 107— culmina en un movimiento consecutivo). Mientras que otros enlaces modales estaban aún poco desarrollados, éste florecía, y consiguió funciones expresivas propias que volvió a perder más tarde. Sobre este tema se ha publicado recientemente un interesante trabajo de A. G. Hatcher (*Revue des Études Indo-européennes*, II, 30).

Calogrenante cuenta a la "tabla redonda" del rey que hace siete años salió en busca de aventuras, solo, armado, como corresponde a un caballero, y que encontró un camino a la derecha, que atravesaba un bosque espeso. Quedamos perplejos. ¿A la derecha? He aquí una extraña determinación de lugar, empleada, como está, en un sentido absoluto. En una topografía natural, sólo podría tener sentido empleada relativamente. Por lo tanto, en este caso tiene un sentido moral; se trata, sin duda, del "camino derecho", encontrado por Calogrenante. Confírmase esta suposición porque el camino es escabroso, como les pasa a todos las caminos derechos: durante el día nos conduce a través de un espeso bosque, lleno de espinos y malezas, y a la noche nos lleva a la buena meta, una fortaleza, en la cual Calogrenante es recibido con alegría, como si fuera un huésped esperado largo tiempo.

Al anochecer, cuando sale del bosque, parece darse cuenta por primera vez del sitio en que se halla: en la campiña de Brocelianda. Brocelianda, en Armórica, en el continente, es uno de los más famosos países de hadas de la leyenda bretona, con fuente encantada y bosque legendario. No nos dice la historia cómo Calogrenante, que partió según parece de la corte del rey Arturo, en las Islas Británicas, consigue llegar a Bretaña, en el continente. Ni una palabra sobre la travesía del mar, ni ahora ni más tarde cuando sale Yvain (verso 760 ss.), quien, a su vez, partió sin duda de Carduel en el país de Gales, y cuyo viaje hasta el "camino derecho" en Brocelianda está descrito vaga y fabulosamente.

Apenas Calogrenante se da cuenta de donde está, cuando ve la hospitalaria fortaleza, sobre cuyo puente permanece el castellano —con un halcón de caza en la mano—, quien lo acoge con una alegría que traspasa los límites de la mera hospitalidad, y que nos confirma una vez más en la opinión de que, en realidad, se trataba de un "camino derecho": *et il me dist tot maintenant plus de çant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz venuz estoie.*

La recepción que sigue se efectúa según el ritual caballeresco, cuyas amables formas parecen fijadas ya mucho tiempo hace: el huésped llama a los criados por medio de tres golpes en el disco

de cobre, y aquéllos conducen el caballo del recién llegado; aparece una hermosa doncella, hija del castellano, cuya misión es aliviar al huésped de sus armas, poniéndole en su lugar un cómodo y elegante manto, sola con él en un hermoso jardín, hacerle pasar el tiempo deleitosamente en su compañía, hasta que llega la hora de cenar. Después de la cena, el castellano cuenta a su huésped que desde hace mucho tiempo alberga caballeros andantes que vagan en busca de aventuras, y lo invita insistentemente a visitar nuevamente su castillo a la vuelta. Es extraño, pero nada le dice de la aventura de la fuente, aunque la conoce y sabe que los peligros que esperan allá a su huésped habrán de impedir, de seguro, su vuelta. Esto parece ser lo normal; en todo caso disminuyen los elogios que Calogrenante primero e Yvain después prodigan a la hospitalidad y virtudes caballerescas de su anfitrión.

Calogrenante parte por la mañana, y se entera por el monstruoso *vilain* —un sátiro— de lo de la fuente encantada; claro que ese villano no sabe lo que es una aventura, pues él no es caballero, pero conoce las propiedades maravillosas de la fuente y no guarda el secreto.

Salta a la vista que nos encontramos en pleno cuento de hadas. El camino derecho a través del bosque espinoso, el castillo que parece emerger del suelo, el recibimiento, la hermosa doncella, el extraño silencio del castellano, el sátiro, la fuente encantada: todo contribuye a formar una atmósfera mágica. No menos fabulosos que los datos de lugar son los de tiempo. Calogrenante ha guardado silencio sobre su aventura durante siete años. Siete es un número mágico, y también los siete años que se mencionan al principio del *Cantar de Roldán* envuelven a éste en una atmósfera algo mágica: siete años, *set anz tus pleins,* ha pasado el emperador Carlos en España. Sólo que en el *Cantar de Roldán* son realmente siete años "completos", son *tuz pleins,* pues han servido al emperador para dominar todo el país hasta el mar, para conquistar todas sus fortalezas y ciudades, con excepción de Zaragoza, mientras que en los siete años que transcurren entre la aventura de Calogrenante en la fuente y su relato parece que no ha pasado nada, o por lo menos nada sabemos nosotros.

Cuando Yvain se dirige a emprender la misma aventura, se encuentra con todo tal como Calogrenante lo había referido: el castellano y la noble doncella, los toros con su pastor gigante y espantosamente feo, la fuente encantada y el caballero que la defiende; nada ha cambiado, los siete años han pasado sin dejar rastro, todo está igual que estaba, como suele suceder en los cuentos. Nos halla-

mos en medio de un paisaje encantado, rodeados del misterio que susurra en torno nuestro.

Todos los castillos y palacios, todos los combates y aventuras del *roman courtois*, en especial del bretón, constituyen un mundo encantado, pues surgen siempre ante nosotros como brotados del suelo. Su relación geográfica con lugares conocidos, y sus bases sociológicas y económicas, permanecen en la vaguedad, y hasta su misma significación moral o simbólica sólo raras veces puede ser colegida con cierta seguridad. ¿Encierra algún sentido oculto la aventura de la fuente? Es una más entre las que han de arrostrar los caballeros de la corte del rey Arturo, pero no indica razón moral alguna que justifique el combate contra el paladín de la fuente encantada.

En otros episodios del *roman courtois* pueden observarse a veces motivos simbólicos, mitológicos, religiosos, como ocurre en el viaje al averno de Lancelote, el motivo de la liberación y el de la redención, que se encuentran generalmente en numerosos pasajes, y sobre todo el tema de la gracia cristiana en la leyenda del Graal; sólo que su significado pocas veces puede determinarse con precisión, al menos en el *roman courtois* propiamente dicho. Lo misterioso, lo que brota de la tierra, ocultando sus raíces y haciéndose inaccesible a toda explicación racional, lo han tomado estos *romans* de la leyenda popular bretona, que incorporaron y utilizaron para la formación del ideal caballeresco. La *matière* de Bretaña se mostró como el medio más apropiado para el desarrollo de dicho ideal, más apropiado aún que los materiales antiguos, que tuvieron aceptación por la misma época, pero que pronto fueron pospuestos. La finalidad propia del *roman courtois* es la presentación del caballero feudal en sus modos de vida y en sus concepciones ideales. Los modos exteriores de vida se describen también con minucia, y en tales ocasiones la exposición abandona la lejana nebulosidad del cuento para ofrecernos cuadros reales de las costumbres de la época. Otros episodios del *roman courtois* reproducen dichos cuadros en forma mucho más abigarrada y detallada que nuestro texto, pero también en éste podemos entresacar lo esencial de su carácter real. El castellano con el halcón, la servidumbre atraída por los golpes sobre el disco de cobre, la hermosa castellana, que le desembaraza de la armadura, poniéndole cómodos ropajes y entreteniéndolo de la manera más agradable hasta la hora de la cena; todo esto son lindos cuadros de una costumbre establecida, casi de un ritual, que nos muestra a la sociedad cortesana enmarcada por un estilo de vida bien perfilado. El enmarcamiento es tan firme y aislador, tan con-

trario a los modos de vida de otras clases sociales, como el de las *chansons de geste,* pero mucho más refinado y elegante; las mujeres desempeñan un papel importante y se ha desarrollado el noble gusto de la vida social de una clase culta, y ha cobrado ya, sin duda, un carácter que durante mucho tiempo imprimirá su sello al gusto francés: el de lo amable y gracioso, acaso un poco demasiado pulido. La escena con la noble doncella —cómo aparece, cómo la mira, el desarme, la conversación en el prado—, aunque no es ejemplo muy acabado, da impresión bastante de coquetería graciosa y linda, clara y risueña, fresca y de una elegante ingenuidad, rasgos en que sobresale Chrétien.

Cuadros estilísticos de este tipo encontramos ya muy pronto en francés —en las *chansons de toile,* e incluso, una vez, en el *Cantar de Roldán,* en la *laisse* de Margariz de Sevilla (versos 955 *ss.)*—, pero la cultura cortesana ha sido la primera en darles su forma perfecta, y el encanto único de Chrétien consiste, precisamente, en su capacidad de desarrollar este tema con la mayor variedad. Este estilo luce en todo su esplendor en las escenas amorosas; hay un razonar antitético sobre el sentimiento, ingenuo en apariencia, pero de una amabilidad llena de gracia artística. El ejemplo más famoso se encuentra al principio del *Cligès,* donde el amor naciente entre Alixandre y Soredamors, con la timidez inicial de la ocultación recíproca y la irrupción final del sentimiento, está representado en una serie de escenas encantadoras, y de soliloquios analíticos. Lo gracioso y amable de este estilo, cuyo encanto es el frescor, y cuyo peligro es la nimiedad, la coquetería boba y la frialdad, apenas si se encontraría con semejante pureza en la poesía antigua. Es una creación de la Edad Media francesa, y no se limita, tampoco, a episodios amorosos. El cuadro completo de la vida de la sociedad feudal está templado en el mismo tono tanto en Chrétien como en las novelas de aventura posteriores y en las más breves narraciones en verso, en el siglo XII y todavía en el XIII.

Presentan la sociedad caballeresca en versos graciosos, amables, muy finamente trazados y transparentes como el agua; miles de pequeñas escenas y cuadros nos describen sus costumbres, sus ideas y la tónica de su trato social. Hay mucho brillo, sabor realista, finura psicológica y mucho humor también en estos cuadros, y forman un mundo mucho más rico, vario y pleno que el de las *chansons de geste,* a pesar de que también se trata en este caso del mundo de una sola clase social. Hasta parece que a veces Chrétien rebasa las fronteras de esta limitación estamental, como en la sala de trabajo de las trescientas doncellas en el Chastel de Pesme

Avanture (*Yvain,* 5107 *ss.*) o en la representación de aquella rica ciudad, cuyo vecindario (*quemune*) intenta asaltar el castillo en el que se encuentra Gauvain (*Perceval,* 5710 *ss.*); pero estos episodios no son sino un abigarrado escenario para la vida caballeresca.

El realismo cortesano nos ofrece un cuadro muy variado y sabroso de la vida de una sola clase social, que se aísla de las demás y no las permite aparecer más que como comparsas pintorescas, las más de las veces cómicas o grotescas. De este modo, la separación de clases entre las gentes de rango y prestigio, por una parte, y los inferiores, cómicos o grotescos, por otra, se mantiene con todo rigor en el contenido; no se adelanta al primer plano más que el señorío. Sin embargo, no puede hablarse de una separación de estilos propiamente dicha, pues el *roman courtois* no conoce ningún "estilo elevado", es decir, una diferenciación de grado en el nivel de la forma expresiva: el octosílabo, cómodo, ágil y elástico en cuanto a la rima, se acomoda sin esfuerzo a todo objeto y a todo nivel sentimental o intelectual. Aparte de esto, el octosílabo ha servido a los fines más disparejos, tanto para farsas cómicas como para vidas de santos; y cuando trata de asuntos graves o terribles conserva, al menos para nuestra sensibilidad, una ingenuidad e infantilismo conmovedores. Realmente, existe un espíritu infantil en el frescor sensible que se afana en dominar una vida, ya tan ricamente diferenciada, con un lenguaje literario todavía tan joven, apenas cargado de teoría, no liberado aún de la diversidad dialectal. El problema de la altura del estilo no se hace consciente a la lengua vulgar hasta mucho más tarde, hasta Dante.

La atmósfera mágica constituye para el realismo del *roman courtois* una limitación más fuerte que la de las clases sociales, pues trae consigo el que cada imagen coloreada y viva de la realidad inmediata parezca como brotada del suelo, es decir, de un suelo fabuloso, de suerte que, como dijimos, están desprovistas de todo fundamento real y político. Nunca se explican las circunstancias geográficas, económicas y sociales que les atañen, sino que las imágenes surgen repentinamente de la leyenda mágica y de la aventura. La sala de trabajo en *Yvain,* asombrosamente realista, que he mencionado hace un momento, en la cual incluso se habla de condiciones de trabajo y de sueldos, no surge de relaciones económicas concretas, sino que aparece porque el joven rey de la Isla de las Doncellas, que había caído en manos de los dos hermanos fantasmas, tan malignos, sólo pudo rescatar su libertad con la promesa de entregar anualmente treinta de sus doncellas para trabajos forzados. La atmósfera de encantamiento es el soplo vital propia-

mente dicho del *roman courtois*, que pretende dar la expresión no sólo a las formas de vida exteriores de la sociedad feudal de fines del siglo XII, sino también, y sobre todo, a sus concepciones ideales. Con esto llegamos al meollo que nos interesa por la importancia que ha tenido en la historia del realismo literario.

Calogrenante parte sin misión ni encomienda; busca aventuras, es decir, encuentros peligrosos, con los cuales pueda ponerse a prueba. Tal cosa no ocurre en la *chanson de geste*. En ésta, los caballeros están investidos de un cargo y se hallan dentro de una trama histórico-política. Sin duda que esta trama resulta simplificada y deformada en sentido legendario, pero, no obstante, existe, ya que las personas que actúan cumplen una función en el mundo real, por ejemplo, defender el imperio de Carlos contra los infieles, dominar a éstos y convertirlos, y otras parecidas. El *ethos* de la clase feudal sirve a estos fines histórico-políticos, es decir, el *ethos* guerrero, de que hacen profesión los caballeros.

Por el contrario, Calogrenante no tiene misión alguna histórico-política, como tampoco ningún otro caballero de la corte del rey Arturo; el *ethos* feudal ya no sirve a función política alguna y, en general, a ninguna realidad práctica: se ha vuelto absoluto. No tiene ningún objetivo más que la propia realización. Con lo cual se transforma por completo. Hasta la palabra que en el *Cantar de Roldán* designa esa función con mayor frecuencia y más general significación —*vasselage*— parece caer en desuso progresivamente. Chrétien la emplea todavía tres veces en *Erec*; en *Cligès* y *Lancelot* sólo se encuentra en un pasaje y, posteriormente, ya no se usa.

El nuevo vocablo por él preferido es *corteisie*, palabra cuya larga y significativa historia suministra la interpretación más cabal del ideal humano-estamental de Europa. En el *Cantar de Roldán* no se encuentra todavía esta palabra, sólo aparece el adjetivo *curteis* tres veces, dos de ellas con relación a Oliveros, en *li proz e li curteis*. Sin duda alguna, *corteisie* no alcanza su significación sintética hasta la cultura cortesana, que por eso lleva su nombre. Los contenidos que dicho vocablo expresa, muy transformados y sublimados en comparación con los de la *chanson de geste* —refinamiento de las reglas de combate, trato cortesano, pleitesía a la mujer—, tienden hacia un ideal personal y absoluto; absoluto tanto por lo que concierne a perfección ideal como a la falta de finalidad práctica y terrena.

Lo personal de las virtudes cortesanas no es algo que simplemente da la naturaleza, ni que se adquiera por nacimiento, en el sentido de que las situaciones prácticas impuestas por el hecho de

nacer dentro del estamento feudal planteen exigencias prácticas en la cuales aquellas virtudes se hayan de desarrollar normal y espontáneamente, sino que es necesario, además del nacimiento, una educación adecuada para inculcar esas virtudes y la puesta a prueba constante, voluntaria e incesantemente renovada, para contrastarlas. El medio de prueba es la aventura, *aventure*, una forma por demás peculiar y rara del acontecer concebida por la cultura cortesana. Desde luego que ya mucho antes tropezamos con la descripción fantástica de los prodigios y riesgos que aguardan a quien es llevado fuera de las fronteras del mundo conocido, hacia territorios lejanos e inexplorados; y relatos no menos fantásticos de los inauditos peligros que amenazan también al hombre dentro del mundo geográficamente conocido a causa de la acción de dioses, espíritus, demonios y otras potencias mágicas. También tropezamos mucho antes con la figura del héroe sin tacha que supera todos los peligros gracias a su valor, fuerza, astucia y a la ayuda divina, y salva, al mismo tiempo, a otros. Pero el que toque una clase social, en su plena floración, considere el arrostrar tales peligros como su oficio propio y, dentro de la noción ideal, exclusivo; y el que acoja las más diversas tradiciones legendarias, la bretona sobre todo, aunque también otras, a fin de crear un mundo encantado de los caballeresco preparado ex profeso para que los encuentros fantásticos y los peligros se topen con los caballeros como si les fueran enviados en serie, esta especial ordenación del acaecer es una creación nueva del *roman courtois*.

Pero aunque los encuentros arriesgados, llamados aventuras, no poseen base empírica alguna, aunque no sean ordenables dentro de ningún sistema político existente o prácticamente imaginable, aunque en su mayoría aparecen sin conexión racional, en serie, en largas hileras, no hay que dejarse despistar por la significación moderna de la palabra "aventura" y considerarla como algo puramente "casual": lo inconexo, periférico, desordenado o, como ha dicho Simmel alguna vez, lo que está al margen del sentido genuino de la existencia, que asociamos en la actualidad a la palabra aventura, no es lo propio del *roman courtois*. La prueba por la aventura constituye el sentido propio de la existencia ideal caballeresca. E. Eberwein ha tratado de mostrar hace unos años (*Sur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bohn y Colonia, 1933, pp. 27 ss.), a propósito del *Lais* de Marie de France, que lo más peculiar del hombre caballeresco resalta en la aventura, cosa que también puede comprobarse en el *roman courtois*. Calogrenante busca el "camino derecho", y lo encuentra, como hemos observado antes: es el camino que conduce a la aventura, y ya esta búsqueda y hallazgo del "camino derecho"

lo señala como uno de los elegidos, como uno de los genuinos caballeros de la Tabla Redonda del rey Arturo. Como caballero auténtico y digno de aventuras es recibido en el "camino derecho" por su anfitrión, que también es caballero, con alegría y deseos de bienandanzas. Ambos, el anfitrión y el huésped, pertenecen a una orden en que se ingresa mediante una ceremonia de elección y cuyos miembros se hallan obligados a la ayuda recíproca. La ocupación propia del anfitrión, el sentido único de su residencia en este lugar, parece ser otorgar amistoso y caballeresco albergue a los caballeros en busca de aventuras. Pero la ayuda que ofrece a su huésped es misteriosa por causa del silencio que guarda sobre lo que espera a Calogrenante. Por lo visto, el secreto forma parte de sus obligaciones caballerescas, en total contraste con el *vilain*, que no calla nada de lo que sabe; y lo que él sabe son las circunstancias materiales de la aventura, pero no lo que la "aventura" signifique, ya que le es extraño el sentir caballeresco.

Así, pues, Calogrenante es un auténtico caballero, un elegido; pero existen muchos grados entre los elegidos, ya que él no es capaz de salir airoso de la aventura e Yvain sí. El grado en la elección y la elección específica para una aventura determinada aparecen a veces en *Lancelot* y en *Perceval* en forma más clara y fuerte que en *Yvain*, pero el motivo lo podemos encontrar en todo el *roman courtois*. De este modo, la serie de aventuras alcanza el rango de contrastación gradual, y prefijada por el destino, de un ser elegido, y se convierte así en la base de una doctrina de perfeccionamiento personal a través de un desarrollo impuesto por el destino, doctrina que más tarde rebasó los límites estamentales de la cultura cortesana. Sin embargo, no debe olvidarse que, al mismo tiempo que la cultura cortesana, otro movimiento dió expresión mucho más rigurosa y nítida a los fenómenos de la progresiva contrastación de un ser elegida y también a la teoría amatoria: la mística de victorinos y cistercienses. No estaba enmarcada en ningún estamento y no necesitaba de aventuras.

El mundo de la "prueba caballeresca" es un mundo de aventuras; no sólo contiene una ristra casi ininterrumpida de aventuras, sino que no contiene otra cosa; nada ocurre en él que no sea escenario o preparación para una aventura. Es un mundo creado y preparado ex profeso para la prueba del caballero. La escena de la salida de Calogrenante nos la muestra con absoluta claridad; cabalga todo el día y no encuentra más que el castillo dispuesto a la acogida, sin que se diga nada de las condiciones y circunstancias prácticas que hacen posible, compaginable con la experiencia común,

la existencia de semejante castillo en la soledad más completa. Tal idealización conduce lejos de la imitación de lo real. En el *roman courtois* se pasa en silencio lo funcional, la realidad histórica del estamento caballeresco, y no puede sonsacarse a esta poesía ninguna visión honda de la realidad temporal, siquiera sea de la clase caballeresca, aunque sí gran cantidad de detalles histórico-culturales sobre las prácticas sociales y las formas exteriores de vida en general. Cuando nos describe la realidad, sólo se ocupa de su superficie abigarrada y, cuando no es superficial, maneja otros temas y abriga otras intenciones que los de la realidad temporal. Sin embargo, encierra una ética estamental que, como tal, pretendía imponerse y se impuso en el mundo terreno y real. Pues posee dos grandes alicientes, que se deben más que nada, si no me equivoco, a dos condiciones que la definen: es absoluta, se cierne sobre toda contingencia terrestre, y proporciona al que está sometido a ella el sentimiento de pertenecer a una comunidad de elegidos, a un círculo de solidaridad separado de la masa de los hombres (esta expresión la tomo del orientalista Hellmut Ritter).

La ética feudal, la representación ideal del caballero perfecto ha cobrado de este modo una influencia muy grande y duradera, y las ideas de bravura, honor, fidelidad, deferencia mutua, nobles costumbres y pleitesía a la mujer, vinculadas a ella, todavía deleitaron a gentes de períodos culturales totalmente distintos. Clases sociales de origen urbano y burgués, posteriormente encumbradas, adoptaron este ideal, a pesar de que no sólo era estamental y exclusivo, sino también vacío de toda realidad. En cuanto se sale de las meras costumbres del trato social y se ocupa de asuntos prácticos del mundo, muéstrase insuficiente y necesita ser completada, y muchas veces el complemento se halla en contraposición muy irritante con dicho ideal, pero gracias justamente al alejamiento de la realidad es adaptable a cualquier situación, por lo menos siempre que existan clases dominantes. De esta guisa el ideal caballeresco ha sobrevivido a todas las catástrofes que conoció el feudalismo en el curso de los siglos. Incluso sobrevivió al *Don Quijote* de Cervantes, que interpretó el problema en la forma más acabada. La primera salida de Don Quijote, con su llegada de noche a la posada, que toma por un castillo, es una parodia perfecta de la salida de Calogrenante, precisamente porque Don Quijote no se encuentra con un mundo especial, preparado para la prueba caballeresca, sino con un mundo cualquiera, real y vulgar. Cervantes explica al comienzo mismo de su obra, por medio de la exacta descripción de las circunstancias de la vida de su héroe, cuáles son las raíces del ex-

travío de Don Quijote. Éste es víctima de una estratificación social, dentro de la cual pertenece a una clase desprovista de función. Pertenece a ella sin remedio, pero como simple miembro, sin riquezas ni altas relaciones; carece de toda actividad y de toda misión y siente que su vida transcurre sin sentido, como si fuera un hombre paralizado. Sólo en un hombre como él, que vive casi como un labrador, pero que es un hombre culto y no puede o no debe trabajar como tal labrador, podían los libros de caballería ejercer influencia tan perturbadora. Su salida es la fuga de una situación insoportable y soportada durante mucho tiempo: quiere ejercer a todo trance la función que corresponde a su clase.

Evidentemente, la situación en Francia tres siglos y medio antes era del todo distinta: la caballería feudal tenía aún una importancia decisiva en lo militar, y el desarrollo de la burguesía urbana y del absolutismo centralizado estaba todavía en sus albores. Pero si Calogrenante hubiera salido realmente en la forma que se nos dice, se hubiera encontrado ya entonces con cosas completamente diferentes de las que nos relata: en la segunda o tercera Cruzada, en el mundo de Enrique II, de Luis VII o de Felipe Augusto, las cosas pasaban de muy distinta manera que en el *roman courtois*, que no representa una realidad poéticamente plasmada, sino una evasión al mundo de la fábula. Ya al principio, en plena floración de su cultura, esta capa social dominante se dió a sí misma un *ethos* y un ideal que encubrían su función real y definían su propia existencia como extrahistórica, desprovista de fines, como una formación absolutamente estética. Sin duda que una explicación a tan extraordinario fenómeno se puede encontrar en la desbordante fantasía y el impulso espontáneo de elevación de lo real hacia lo absoluto de este gran siglo. Pero esta explicación es demasiado general para que satisfaga, tanto más cuanto que la épica cortesana no nos muestra únicamente aventuras e idealizaciones absolutas, sino también costumbres graciosas y ceremonias pomposas. Podría uno sospechar que la incurable crisis funcional de la clase feudal era ya entonces perceptible, en el tiempo mismo de esplendor de la poesía cortesana. Chrétien de Troyes, que vivió primero en la Champagne, donde precisamente por entonces las ferias comerciales cobraron una significación europea de primer orden, y más tarde en Flandes, cuya burguesía alcanzó importancia política y económica antes que ninguna otra al norte de los Alpes, debió de darse cuenta de que la clase feudal ya no era la única dominante.

La grande y duradera irradiación del *roman courtois* caballeresco ha ejercido una influencia importante y, en verdad, limitadora,

sobre el realismo literario, ya antes que la vieja teoría de la diversidad de niveles del estilo la ejerciera en la misma dirección: acabaron, por fin, unificándose en la idea de "estilo elevado", que se fué desarrollando poco a poco durante el Renacimiento. Sobre esto volveremos en un capítulo ulterior. Por ahora debemos ocuparnos solamente de los influjos entorpecedores de una aprehensión plena de la realidad dada que emanan del ideal caballeresco.

Estos entorpecimientos no son, como ya dijimos, estilísticos en el sentido estricto de la palabra, pues la épica cortesana no había creado aún un estilo elevado del lenguaje poético, y hasta dejó de utilizar los elementos de lo sublime anidados en la forma paratáctica de la epopeya. Su estilo es más bien amablemente narrativo que sublime y se puede aplicar a cualquier contenido. Las tendencias que más tarde se manifestaron en el sentido de una separación estilística del lenguaje hay que atribuirlas a la influencia antigua, y no a la cortesano-caballeresca. Pero las limitaciones de contenido son tanto más fuertes.

Éstas son de tipo clasista, pues tan sólo los caballeros de la corte son dignos de la aventura, y únicamente a ellos pueden ocurrirles cosas graves e importantes. Quien no pertenezca a esta clase sólo puede aparecer como comparsa, la mayor parte de las veces en papeles cómicos, grotescos o viles. Esta situación no es tan palpable en la antigüedad ni en la primitiva epopeya medieval: trátase ahora del aislamiento consciente y de la crianza dentro de una comunidad estamental solidaria. En el tiempo que siguió no tardaron en mostrarse tendencias a fundar la comunidad solidaria no en el origen, sino en lo personal, en la índole y maneras nobles. El germen se da ya en las obras más importantes de la misma épica cortesana, que nos ofrecen una imagen del caballero muy íntima y basada en la selección y formación personal. Posteriormente, cuando capas culturales de origen urbano recogieron y transformaron, especialmente en Italia, el ideal cortesano, la noción de la criatura noble se hizo cada vez más personalista y, como tal, polémicamente opuesta, en distintas formas, a la idea de nobleza basada exclusivamente en la sangre. Pero no por eso se hizo menos exclusiva, y conservó siempre el carácter de una clase de elegidos, y a veces hasta el de una sociedad secreta; entretejía en la forma más variada motivos clasistas, místicos, políticos, sociales y educativos.

Ante todo, la interiorización no trajo consigo en modo alguno un acercamiento a la realidad terrena; por el contrario, el hecho de que los contactos con la realidad del mundo se hicieran cada vez más ficticios y carentes de finalidad es parcialmente atribuíble a la

interiorización del ideal caballeresco. Esta ficción y carencia de finalidad, que, como creemos haberlo demostrado, es característica inherente desde un principio al ideal cortesano, determinó su relación con la realidad.

De la cultura cortesana proviene la idea, largo tiempo vigente en Europa, de que lo noble, lo grande y lo importante nada tienen que ver con la realidad vulgar: mentalidad mucho más patética y más arrebatadora que las formas antiguas de evasión de la realidad, como aquellas que ofrece, por ejemplo, la ética estoica. Es cierto que existe una forma antigua de evasión de la realidad mucho más seductora, el platonismo, y varias veces se ha intentado comprobar la acción de corrientes platónicas en la formación del ideal cortesano. En una época posterior, el ideal cortesano y el platonismo se han complementado magníficamente: el *Cortegiano*, del conde Castiglione, constituye el ejemplo más conocido. Pero la forma especial de evasión de la realidad que instituyó la cultura cortesana, con la creación de un mundo ficticio de la prueba y elección estamental o estamental-personal, es una visión completamente peculiar y medieval, a pesar del reflejo platónico.

Con todo esto guarda relación estrecha la selección especial de los temas que adopta la épica cortesana, selección que ejerció una larga influencia determinante sobre la poesía europea. Sólo dos temas hay que puedan considerarse dignos de un caballero: hechos de armas y amor. Ariosto, que construyó con este mundo ficticio un mundo de alegre apariencia, lo ha expresado perfectamente en sus primeros versos:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto...

En el mundo cortesano no puede ocurrir más que hechos de armas y amores, y ambos son de índole especial. No son sucesos o impresiones que puedan esfumarse con el tiempo, sino que se vinculan por siempre a la persona del caballero perfecto, y pertenecen a su misma definición, de modo que éste no puede hallarse ni por un instante sin aventuras de armas y sin cautiverio de amor, y si tal cosa le ocurriera, se perdería y dejaría de ser un caballero.

El giro alegre o la parodia, Ariosto o Cervantes, son de nuevo quienes mejor interpretan esta forma de vida ficticia. Basta con lo dicho sobre los "hechos de armas". El lector comprenderá por qué empleo esta expresión, y no la de guerra, siguiendo el modelo de Ariosto, pues se trata de acciones a diestro y siniestro, que no se pueden acoplar dentro de ninguna trama con fines políticos.

Sobre el amor cortesano, una de los temas más prolijos en la historia de la literatura medieval, no necesito tampoco decir más de lo que importa a mi propósito. Recordemos, ante todo, que la forma, diríamos clásica, en que uno piensa inmediatamente cuando se habla de amor cortesano es la de la amada como señora, cuyos favores pretende ganar el caballero por medio de actos temerarios y de una sumisión perfecta y hasta servil. No es en modo alguno la única forma del amor que aparece en la época del florecimiento de la épica cortesana, ni siquiera la predominante. Pensemos nada más en Tristán e Isolda, en Erec y Enide, en Alixandre y Soredamors, en Perceval y Blancaflor, en Aucassin y Nicolete: ninguno de estos ejemplos, tomados entre las parejas de amantes más famosas, se acomoda por completo al esquema conocido, y algunos son totalmente inadaptables. De hecho, la épica cortesana nos muestra multitud de historias amorosas muy diversas entre sí, concretísimas e impregnadas de realismo, que hacen olvidar a veces al lector lo ficticio del mundo en el cual tienen lugar. El esquema platonizante de la señora inasequible, solicitada en vano y capaz de inspirar al héroe desde su lejanía, que proviene de la lírica provenzal y se perfeccionó con el "estilo nuevo" italiano, no domina en la épica cortesana. Las descripciones del estado de enamoramiento, las conversaciones entre los amantes, la descripción de su belleza y todo lo que forma parte de un episodio de amor revelan, especialmente en Chrétien, mucho arte preciosista y sensible, pero apenas galantería hiperbólica, pues ésta necesita de un nivel de estilo completamente distinto del que le ofrece la épica cortesana. Lo ficticio e irreal de las historias amorosas no proviene apenas de ellas mismas, sino de su función dentro de la construcción general del poema. Ya en el *roman courtois* el amor es, con mucha frecuencia, el acicate inmediato para los hechos heroicos, cosa muy natural habida cuenta de la falta de motivación práctica de la acción a través de circunstancias histórico-políticas. El amor, como parte constitutiva esencial y obligada de la perfección caballeresca, actúa como sustituto de otras posibilidades de motivación que se hallan ausentes.

Así tenemos las líneas generales de la ordenación ficticia del acaecer, en la cual las acciones más importantes tienen lugar principalmente por granjearse el favor de una dama; al mismo tiempo, tenemos también la elevación del rango poético del tema amoroso, que tan significativa había de ser para la poesía europea. La poesía antigua le reconocía casi siempre una dignidad media; ni en la tragedia ni en la epopeya es tema dominante. Su posición central en la cultura cortesana constituyó un arquetipo para el estilo elevado de

las lenguas vulgares, que se fué formando gradualmente; el amor constituyó uno de los temas del estilo elevado (como lo afirma Dante en su obra *De vulgari eloquentia*, II, 2), a menudo el principal. A este tenor, tuvo lugar un proceso de sublimación del amor, que condujo a la mística o a la galantería, en cualquiera de los dos casos, muy lejos de la concreta realidad del mundo. Los provenzales y el "estilo nuevo" italiano han contribuído más decisivamente que la épica cortesana a la sublimación del amor, pero también ésta ha desempeñado un papel importante en la elevación del rango del amor al introducirlo en lo estamental-heroico y fundirlo con él.

Queda, pues, como resultado de nuestra investigación, y de las consideraciones pertinentes, que la cultura cortesana fué decididamente desfavorable para el desarrollo de un arte literario que abarcara la realidad en toda su amplitud y profundidad; pero existían en los siglos XII y XIII otras fuerzas que sirvieron de alimento a tal desarrollo.

VII

ADÁN Y EVA

...Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum ea locutus sit Diabolus, et dicet ei:

Di moi, muiller, que te querroit
Li mal Satan? que te voleit?
Eva: Il me parla de nostre honor.
Adam: Ne creire ja le traïtor!
Il est traïtre, bien le sai.
Eva: Et tu coment?
Adam: Car l'esaiai!
Eva: De ço que chalt me del veer?
Il te fera changer saver.
Adam: Nel fera pas, car nel crerai
De nule rien tant que l'asai.
Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.
Il volt traïr ja son seignor,
E soi poser al des halzor.
Tel paltonier qui ço ad fait
Ne voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei:

Manjue, Adam, ne sez que est;
Pernum ço bien que nus est prest.
Adam: Est il tant bon?
Eva: Tu le saveras;
Nel poez saver sin gusteras.
Adam: J'en duit!
Eva: Fai le!
Adam: Nen frai pas.
Eva: Del demorer fai tu que las.
Adam: Et jo le prendrai.
Eva: Manjue, ten!
Par ço saveras e mal e bien.
Jo en manjerai premirement.
Adam: E jo aprés.
Eva: Seurement.

Tunc commedet Eva partem pomi, et dicet Ade:

Gusté en ai. Deus! quele savor!
Unc ne tastai d'itel dolçor,

D'itel savor est ceste pome!
Adam: De quel?
Eva: D'itel nen gusta home.
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo semble Deu le tuit puissant.
Quanque fu, quanque doit estre
Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne faz demore;
Tu le prendras en mult bon'ore.

Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:

Jo t'en crerrai, tu es ma per.
Eva: Manjue, nen poez doter.

Tunc commedat Adam partem pomi...[1]

ESTA CONVERSACIÓN está tomada del *Mystère d'Adam,* un auto de Navidad de fines del siglo XII, conservado en un único manuscrito. Nos queda muy poco de los primeros tiempos del drama litúrgico, o del drama derivado de la liturgia, y de esto poco, el *Mystère d'Adam* es una de las más antiguas piezas en lengua vulgar. El pecado original, que ocupa en ella el mayor espacio (representa después la muerte de Abel, y la procesión de los profetas anunciadores de la aparición de Cristo), comienza con una tentativa fallida del diablo para seducir a Adán. Entonces el diablo se dedica a

1 *Adán se llega a Eva, molesto porque el diablo ha hablado con ella, y le dice:*

Díme, mujer ¿qué quería de ti el malo de Satanás? ¿Qué deseaba?
Eva: Me habló en nuestro bien.
Adán: ¡No creas al traidor! Es un traidor, yo lo sé.
Eva: Y ¿cómo lo sabes?
Adán: ¡Lo he probado!
Eva: ¿Y por eso no he de verlo? Él te hará cambiar de idea.
Adán: No lo conseguirá, porque no le creeré sin prueba. No lo dejes que se te acerque, porque es un felón. Quiere traicionar a su señor, y colocarse a su altura. No quiero que semejante tipo tenga tratos contigo.

Entonces una serpiente de artificiosa composición asciende por el tronco del árbol. Eva acerca su oído a la serpiente, como si oyera su consejo. Eva acepta la manzana, y se la ofrece a Adán. Éste no la quiere tomar, y Eva le dice:

¡Come, Adán, no sabes lo que es! Tomemos este bien, que está para nosotros presto.
Adán: ¿Es tan bueno?
Eva: Pronto lo sabrás. No lo podrás saber si no lo gustas.
Adán: ¡Me da miedo!
Eva: ¡Hazlo!
Adán: ¡No lo haré!
Eva: ¡Cobarde vacilación!

Eva, con la que tiene más suerte, escapando después a los infiernos sin que Adán tenga tiempo de verlo. Después de su desaparición empieza la escena que hemos reproducido. Una escena como ésta, en forma de conversación, no la hay en el Génesis, como tampoco el intento preliminar del diablo para seducir a Adán. El Génesis sólo presenta en forma de conversación la escena entre Eva y la serpiente que, según una antiquísima tradición, se identifica con el diablo (cf. *Apoc.* 12, 9), y su continuación es puramente informativa: *vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tulit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit.* Nuestra escena nace de estas últimas palabras.

Se divide en dos partes; la primera contiene una conversación entre Adán y Eva acerca de la conveniencia del trato con el demonio, en la cual para nada se cuenta la manzana; y en la segunda, Eva toma la manzana del árbol e induce a Adán a comer un pedazo. Ambas partes están separadas por la intervención de la serpiente, de la *serpens artificiose compositus*, que susurra algo al oído de Eva. No sabemos qué, aunque podemos sospecharlo, pues inmediatamente después Eva toma la manzana y se la ofrece al reacio Adán mientras le dice —y lo repetirá varias veces—: *Manjue, Adam!* Como vemos, Eva corta la primera conversación sobre el trato con el diablo y no contesta a las últimas palabras de Adán, creando una situación completamente nueva, un hecho consumado que debe

---

Adán: La cogeré.
Eva: ¡Ten, come! Así conocerás el mal y el bien. Yo comeré primero.
Adán: Y yo después.
Eva: ¡Claro!

Entonces come Eva una parte de la manzana, y dice a Adán:

Ya la he probado. ¡Dios, qué sabor! Nunca he gustado nada tan dulce. ¡Qué gusto tiene esta manzana!
Adán: ¿Qué gusto?
Eva: Como nunca probó el hombre. Ahora mis ojos ven tan claro, que me parezco al Dios todopoderoso. Todo lo que fué, y lo que deberá ser, yo lo conozco, y soy su dueño. Come, Adán, no lo demores más. Ahora es el momento.

Entonces acepta Adán la manzana de manos de Eva, diciendo:

Te creeré, puesto que eres mi igual.
Eva: Come, no tengas miedo.

Entonces Adán come una parte de la manzana...

sorprender tanto más a Adán cuanto que entre él y Eva no se había hablado hasta el momento de la manzana.

Por lo visto sucede así por consejo de la serpiente, lo que explica a la vez su intervención en este momento preciso, pues ya no era necesario ganarse a Eva. Esto ya había ocurrido en la escena precedente entre Eva y el demonio, que termina con la decisión de Eva de comer la manzana y dar una parte a Adán. La intervención de la serpiente en plena conversación entre Adán y Eva no puede tener más objeto que proporcionar a Eva una regla de conducta necesaria en aquel instante, o sea, interrumpir una conversación, innecesaria y peligrosa desde el punto de vista diabólico, y pasar inmediatamente a la acción. La conversación es innecesaria y peligrosa para el demonio y su plan, porque no logra conocer a Adán, y hasta existe el peligro de que la misma Eva pueda volver a vacilar.

Consideremos ahora la primera parte de la escena, la conversación sobre la conveniencia del trato con el demonio. Adán pide explicaciones a su mujer como hubiera podido haberlo hecho un campesino o burgués francés, que, de vuelta a su hogar, ve algo que no le gusta: su mujer conversando con un sujeto de quien él tiene malos antecedentes y con quien no desea trato alguno. Mujer, *muiller,* le dice, ¿qué quería de ti? ¿Qué tiene que ver contigo? Eva le responde con algo que ha de impresionarle: "Me ha hablado en interés y provecho nuestro" (pues interés y provecho debía ser en este caso el sentido de "honor"; la palabra ya posee en la *chanson de geste* una significación fuertemente material). "No le creas, dice Adán enérgicamente; es un traidor, lo sé muy bien." También Eva lo sabe, pero no tiene conciencia de que una acción semejante constituya una traición, no posee una conciencia moral como Adán, sino una curiosidad ingenua, infantil, juguetonamente pecaminosa. El claro enjuiciamiento que Adán hace del diablo y sus propuestas sume a Eva en perplejidad, pero ella se vale entonces de una pregunta ociosa y descarada, como la que hacen miles de veces en una situación parecida criaturas infantiles, veleidosas e instintivas: "¿Cómo lo sabes?" La pregunta no le sirve de nada, pues Adán sabe perfectamente que tiene razón: "Lo sé por experiencia propia". Estas palabras no pueden ser pronunciadas, como supuso recientemente un crítico (volveremos sobre este punto), por Eva, pues únicamente Adán ha tenido experiencia plena y consciente, y *su* tono resuena en la enérgica respuesta. Eva, por el contrario, no ha percibido, en su conversación con el diablo, ningún aire traicionero, su curiosidad juguetona no ha captado el problema mo-

ral. Tampoco ahora ha comprendido, porque no quiere comprender: ya hace tiempo que está decidida a probar por el otro lado, por el del diablo. Pero siente que no puede contradecir seriamente a Adán cuando éste dice que el demonio es un traidor; por eso no prosigue por el camino que había iniciado con la pregunta: "¿Cómo lo sabes?", sino que se atreve, con un poco de descaro y otro poco de miedo, a revelar su verdadero pensamiento. "¿Por qué ha de impedirme eso el verlo? ¡También a ti te hará cambiar de idea!" (*changer saver* se refiere al *bien le sai,* al conocimiento de la felonía del diablo, que sólo Adán posee).

Pero Eva se equivoca por completo, pues ahora es cuando Adán se enfada de verdad: "¡No lo conseguirá, ya que no le creeré ni una palabra!" Y con la autoridad de un hombre que se considera señor de su casa y cargado de razón, prohibe a Eva toda relación con el demonio explicando con claridad su punto de vista ("Con un infame que es capaz de hacer tal cosa, no debes tener trato alguno"), mientras se acuerde del papel que Dios le ha confiado respecto a su mujer: *Tu la governe par raison* (verso 21). En este momento el diablo considera que el asunto va mal e interviene.

He disertado detalladamente sobre este pasaje, porque el texto del manuscrito muestra cierto desorden por lo que se refiere a la distribución de las frases entre los interlocutores, y porque S. Etienne (*Romania* 1922, p. 592–595) ha propuesto una lectura de los versos 280–287, que también sigue la edición de Chamard (París, 1925), con la cual no estoy conforme. Es ésta:

Adam: Ne creire ja le traitor!
Il es traitre.
Eva: Bien le sai.
Adam: E tu coment?
Eva: Car l'asaisi.
De ço que chalt me del veer?
Adam: Il te ferra changer saver.
Eva: Nel fera pas, car nel crerai
De nule rien tant que l'asai
Adam: Nel laisser mais...

A mí esto me parece imposible, pues el tono, tan diferente, de los dos personajes se halla entremezclado por completo. Ni Eva puede decir: *bien le sai,* ni Adán informarse de dónde lo sabe, ni Eva remitirse a su experiencia. Y la enérgica respuesta de Adán: "Esto nunca lo conseguirá el demonio", no puede trastrocarse hasta convertirla en una apaciguadora afirmación de Eva a los temores de Adán. Tal interpretación me parece errónea. Etienne señala como base de su interpretación que la respuesta de Eva: *de ço que*

chalt me del veer a la expresión de Adán "lo sé por propia experiencia" (como los editores anteriores, y yo mismo, lo hemos comprendido) es *d'une maladresse inconcevable,* de una torpeza inconcebible, pues que con ella confirma a Adán que se halla en tratos con el diablo: "habiendo convencido de este modo a Adán de su complicidad con el tentador, en la escena siguiente lograría persuadirlo a aceptar de ella lo que había rechazado de su compadre". Esto sería inverosímil. Y también lo sería que Eva exclame: "Satán te hará cambiar de idea", puesto que Satán *n'intervient plus!* Y es Eva la que seduce a Adán. Etienne considera, por tanto, a Eva como una criatura muy hábil y diplomática, empeñada en tranquilizar a Adán y en hacerle olvidar por el momento al tentador Satán, del cual recela; o por lo menos en darle a entender que tampoco ella confía ciegamente en Satán, sino que quiere esperar hasta ver si sus promesas se cumplen.

Prescindiendo de que dichas manifestaciones son apenas propias para tranquilizar a Adán, de que la circunstancia de que Satán no vuelva a intervenir no contradice para nada la observación de Eva de que aquél hará cambiar de opinión a Adán, prescindiendo de tales menudos defectos estéticos, la interpretación de Etienne muestra que no ha comprendido el significado de la intervención de la serpiente ni la tremenda conmoción que en Adán produce la obediencia a su consejo (es decir: arrancar la manzana del árbol), a pesar de que estas circunstancias constituyen la clave de toda la escena. ¿Por qué interviene la serpiente? Porque siente que tal como van las cosas no se saldrá con la suya. Eva es torpe de hecho, muy torpe, aun cuando esta falta de tacto no es totalmente incomprensible, ya que, sin una ayuda especial del demonio, ella, no obstante su pecaminosa curiosidad, no es más que una naturaleza débil, fácil de manejar por su hombre, y muy inferior a él: Dios la ha creado de una costilla de Adán. Dios ha ordenado expresamente a éste que gobierne a Eva, y a ésta que sirva y obedezca a Adán. Frente a él, Eva es temerosa, sumisa, se halla intimidada, y siente que nada puede contra su voluntad masculina, clara y racional. Sólo después de la intervención de la serpiente las cosas pueden cambiar: ésta trastroca el orden establecido por Dios, hace a la mujer dueña del hombre y lleva a los dos a la perdición.

Lo consigue aconsejando a Eva que corte la discusión teórica, y que coloque a Adán frente al hecho consumado y tremendo. Ya antes, cuando el demonio habló con Eva, le indicó lo que tenía que hacer: *primes le pren, Adam le done!* Esta regla de conducta se la recuerda la serpiente en este momento. Adán no debe ser atacado

por su lado fuerte, sino por el débil. Él es un hombre de bien, un burgués o campesino francés. En el curso normal de la vida es digno de confianza y está seguro de sí mismo, sabe lo que tiene que hacer y dejar de hacer, pues Dios se lo ha ordenado claramente, y su honestidad se basa en esta seguridad que lo mantiene alejado de toda imprevisible complicación. También sabe que tiene a su mujer en la mano, y no abriga temor alguno por sus humores caprichosos, que le parecen infantiles y nada peligrosos. Pero de pronto ocurre algo inaudito, que trastorna todo el sistema de su vida. La mujer, que hacía un momento había charlado con irreflexión tan infantil, tan irracional y caprichosamente, la mujer a la que hacía un momento había puesto en su sitio con un par de palabras serias, para las que no hay respuesta, manifiesta de repente una voluntad propia y totalmente independiente de la suya. Esta voluntad la manifiesta con una acción que a él le parece algo monstruoso: arranca la manzana del árbol como si se tratara de la cosa más sencilla y natural del mundo, y le insta cuatro veces: *manjue, Adam!* El horror repelente que expresa la acotación del texto latino con las palabras *Ipse autem nondum eum accipiet* no puede ser representado con suficiente fuerza. Pero ya no es la tranquila seguridad de antes, la conmoción ha sido demasiado fuerte; los papeles han cambiado, Eva es la dueña de la situación. Las pocas y entrecortadas palabras que pronuncia todavía Adán lo muestran totalmente trastornado; vacila entre el miedo y el deseo, no propiamente de la manzana, sino de la propia afirmación personal: ¡Va a tener él, un hombre, miedo de algo que la mujer ha hecho! Y cuando finalmente, dominando su miedo, toma la manzana, lo hace con un gesto enternecedor: lo que su mujer haga lo quiere hacer él también, quiere tener confianza en ella: *jo t'en crerrai, tu es ma per; perniciose misericors,* como dijo una vez Bernardo de Clairvaux (PL 183, 460). Se ve qué equivocado está Etienne cuando se asombra de que Eva, que se halla en tratos con el demonio, consiga seducir a Adán, cosa que el diablo mismo no ha podido lograr. Pero sólo a ella podía salirle bien la cosa (con la ayuda del diablo), puesto que sólo ella está vinculada a Adán de una manera tan particular que sus acciones han de producir efecto espontáneo sobre él y conmoverlo. Ella es *sa per,* y el diablo no. Esto, prescindiendo de que el hecho consumado del fruto arrancado y ofrecido a Adán forma parte de la seducción, y este hecho sólo podía ejecutarlo una persona, no el diablo.

Mientras que en la segunda parte de la escena Adán parece transtornado y fuera de quicio, Eva está en gran forma, como se

dice en lenguaje deportivo. El diablo la ha enseñado la manera de dominar a su hombre, en qué le es superior: en la irreflexión de los actos, en la falta de un sentido moral propio, lo que le lleva a franquear los límites con la temeridad del menor de edad tan pronto como el hombre deja de tenerla en su mano, bajo su disciplina (verso 36).

Ella está ahí, seductora, con la manzana en la mano; jugando con el desconcertado y extraviado Adán; insistente, prometedora, burlándose de su miedo, lo atrae cada vez más, y, finalmente, todavía se le ocurre una idea genial: ¡ella comerá primero! Así lo hace, y cuando luego se vuelve a Adán, alabando con entusiasmo el sabor y los efectos de la fruta: *manjue, Adam,* él ya no puede retroceder; toma la manzana con las tiernas palabras que hemos citado. De nuevo dice ella por última vez: "Come, pues, no tengas miedo", y así ocurre en efecto.

El episodio, que nos es presentado en forma dramática, es el punto de partida del drama cristiano de la salvación, o sea, tanto para el poeta como para su auditorio, tema de la más alta importancia y sublimidad. Pero la finalidad de la representación es popular: el episodio antiquísimo y sublime hay que hacerlo presente, convertirlo en un suceso actual, posible en todo tiempo, comprensible para todo oyente, y familiar; hay que lograr que arraigue profundamente tanto en la vida como en el corazón de cualquier francés de entonces.

Adán no habla ni obra en forma diferente de aquella que cualquier oyente está acostumbrado a ver en su casa o en la del vecino. En cualquier casa burguesa o en cualquier hogar campesino las cosas no ocurrirían de otro modo, cuando un hombre cualquiera, honrado y sencillo, era inducido por su mujer, casquivana, ambiciosa y seducida por las promesas de un embaucador, a una acción insensata y fatal. La conversación entre Adán y Eva, la primera conversación entre Adán y Eva, la primera conversación histórico-universal entre hombre y mujer, se convierte en un episodio del realismo más sencillo y corriente y, a pesar de su sublimidad, en un episodio de estilo simple y bajo.

En la antigüedad el estilo elevado y sublime se llamaba *sermo gravis* o *sublimis;* el bajo, *sermo remissus* o *humilis,* y ambos debían permanecer estrictamente separados. Por el contrario, en el mundo cristiano ambos están fundidos ya desde un principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo.

Esto de la *sublimitas* y la *humilitas* es un motivo cristiano muy antiguo (véase p. 75), que resurge en la literatura teológica y, sobre todo, mística del siglo XII: puede encontrarse con gran frecuencia en Bernardo de Clairvaux o en los victorinos, en quienes la *humilitas* y la *sublimitas*, tanto en relación a Cristo como en general, aparecen a menudo en juego antitético. *Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis* (así dice San Bernardo, *Epist.* CDLXIX, 2, PL 182, 674), *a summo coelo cum coelorum domino descendens... Sola est humilitas quae virtutes beatificat et perennat, quae vim facit regno coelorum, quae dominum majestatis humiliavit usque ad mortem, mortem autem crucis. Verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humilitas invitavit.* También aparece en sus sermones el contraste *humilitas-sublimitas*, tanto en la encarnación de Jesús, cuando exclama, refiriéndose a Lucas, 3, 23 ("era tenido por hijo de José"): *O humilitas virtus Christi! o humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis! (In epiph. Domini sermo,* I, 7; PL 183, 146), como en la pasión y en el advenimiento de Cristo en general, como tema de imitación: *Propterea, dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exaltat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresceret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum... (In ascens. Dom.* 2, 6; PL 183, 304). El pasaje más hermoso en este género, y el más característico del estilo de la mística de San Bernardo, sería el siguiente, entresacado del comentario al Cantar de los Cantares: O *humilitas, o sublimitas! Et tabernaculum Cedar, et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum lucis; et despectio denique superbis, et sponsa Christi.* Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem: *quam etsi labor et dolor longi exilli decolorat, species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis. Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa dejectio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibi pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne deficiat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanescat in prosperis? Pulchre omnino*

ambae res, cum ad invicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem.

Estos significativos pasajes tratan de la cosa misma, no de su presentación literaria; *sublimitas* y *humilitas* son aquí siempre categorías ético-teológicas, y no estético-estilísticas. No obstante, también en este último sentido, o sea el estilístico, se ha hecho resaltar la fusión de ambos como peculiaridad de las Sagradas Escrituras, ya en tiempos de los padres y la iglesia, y particularmente por San Agustín (véase p. 75). Se basaron en la palabra sagrada, que Dios oculta a los sabios y prudentes y manifiesta a los inocentes (Mat. 11, 25; Luc. 10, 25), así como en el hecho de que Cristo no escogió como primeros discípulos a hombres de rango y cultura, sino a pescadores y publicanos y otras gentes insignificantes (cf. también I. *Cor.* 1, 26 *ss.*). Este problema estilístico cobró actualidad cuando, por la difusión del cristianismo, las Sagradas Escrituras y toda la literatura cristiana en general tuvieron que afrontar la crítica estética de los paganos ilustrados, los cuales se espantaban de que libros que, a su entender, estaban escritos en un lenguaje imposible y bárbaro, sin conocimiento alguno de las categorías estilísticas, hubieran de contener la más alta verdad. Esta crítica hizo mella, pues los padres de la iglesia, en su mayoría, se preocuparon mucho más que los primeros escritores cristianos por armonizar con la antigua tradición estilística. Pero esa crítica les abrió también los ojos a la auténtica y peculiar grandeza de la Sagrada Escritura: ésta creó un género radicalmente nuevo de sublimidad, que no excluye lo cotidiano y bajo, sino que lo incorpora, de suerte que tanto en su estilo como en su contenido se realiza una fusión directa de lo más bajo y de lo más alto.

Asocióse a estos pensamientos otro orden de ideas, que se refiere a la difícil comprensión y al hermetismo de muchos pasajes de la Sagrada Escritura, pues mientras que, por un lado, habla de la manera más sencilla, como para niños, contiene, por otro, enigmas y misterios que se revelan a pocos; y aun éstos tampoco están escritos en estilo altivo y culto para que su comprensión quede reservada a los ilustrados, orgullosos de su saber, sino al alcance de los humildes y creyentes.

San Agustín, que ha descrito en las *Confesiones* (especialmente, III, 5 y VI, 5) su proceso ascendente hacia la comprensión de la Sagrada Escritura, lo expresa en una carta a Volusiano (CXXXVII, 18) de la siguiente manera: *ea vero quae [sacra scriptura] in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pauper ad divitem;*

sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascat, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens; o en el primer capítulo del *De Trinitate: sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit* [una clara alusión a la antigua separación de estilos], *ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret.* Entre los muchos pasajes parecidos de San Agustín, variaciones sobre el mismo tema, voy a mencionar todavía uno, porque describe la clase de comprensión accesible a los sencillos y humildes; proviene de las *Enarrationes in Psalmos,* y se refiere a las palabras *suscipiens mansuetos Dominus,* en el salmo 146: *Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi.* En este pasaje aúnanse de la manera más bella la participación concreta y sensible y lo místico, claro que con una intención polémica, contra la "orgullosa" voluntad de comprensión intelectual. Pedro Lombardo, el maestro de las sentencias, hacia la mitad del siglo XII, transcribe este pasaje casi textualmente, en su comentario a los Salmos; y la completa evolución hacia la mística la encontramos en San Bernardo, que funda la comprensión por entero en la meditación de la vida y pasión de Cristo: *Beati qui noverunt gustu felicis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare (in feria* II *Paschatis sermo,* 20).

En este pasaje se expresan varias ideas, diversamente conexas: que las Sagradas Escrituras se ajustan a los corazones simples y creyentes, y que un corazón de éstos se necesita para "tomar parte" en ella, pues es participación y no comprensión racional lo que quiere provocar; que lo oculto y oscuro que contiene no está redactado tampoco en un "estilo elevado *(eloquio superbo),* sino con palabras sencillas, tales que cualquier *quasi gradatim* pueda ir elevándose de lo más simple hasta lo divino y lo sublime, o, como San Agustín lo expresa en sus *Confesiones,* palabras que se debieran leer como un niño: *verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis.* Y la idea de que, por tal razón, la Sagrada Escritura se diferencia de las grandes obras profanas de la antigüedad, corre latente a través de toda la Edad Media. Todavía en la segunda mitad del siglo XIV Benvenuto de Imola comenta el verso de Dante en el que se habla de la forma de expresarse de Beatriz *(Inf.* 2, 56: *e comminciommi a dir soave e piana)* con las siguientes palabras: *et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilii et poetarum,* a pesar de que Beatriz, como

reveladora de la sabiduría divina, tiene muchas cosas oscuras y difíciles que decir.

El teatro cristiano medieval se mantiene por completo en esta tradición: como representación viva de los sucesos bíblicos, contenidos ya desde un principio en la liturgia con elementos dramáticos, abre sus acogedores brazos para los incultos y los simples y los conduce de lo concreto y cotidiano hacia lo oculto y verdadero, como la gran plástica de las iglesias medievales, que, según la conocida teoría de E. Mâles, habría tenido un incentivo decisivo en los Misterios, es decir, en el drama religioso.* Sobre la intención del teatro litúrgico o, en un sentido amplio, cristiano, poseemos ya testimonio de tiempos muy tempranos: en el siglo x, San Etelvoldo, obispo de Winchester, describe una ceremonia dramática de Pascua, que algunos religiosos acostumbraban a celebrar *ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam* y recomienda su imitación (citado de E. K. Chambers, *The mediaeval stage,* II, 308); y, en el siglo XII, Suger de Saint-Denis lo dice más honda y ampliamente, en los versos con frecuencia citados: *Mens hebes ad verum per materialia surgit.*

Volvamos a nuestro texto, a la escena entre Adán y Eva, que se dirige, *humili sermone,* a los simples y pobres de espíritu, encuadrando el sublime suceso en su vida corriente, de suerte que se les haga espontáneamente actual, pero que, sin olvidar que se trata de un asunto sublime, conduce inmediatamente desde la realidad más sencilla hasta la más alta, oscura y divina verdad.

La introducción al *Mystère d'Adam* consiste en la lectura litúrgica del Génesis, con un lector y un coro que responde; siguen luego los sucesos dramatizados del pecado original, durante los cuales aparece el mismo Dios, que continúan hasta la muerte de Abel. El conjunto termina con la procesión de los profetas del Antiguo Testamento, que anunciaron el advenimiento de Cristo. Las escenas en las cuales se presenta la vida corriente de la época (las más bellas: la escena entre el demonio y Eva, y la nuestra, dos piezas maestras de pureza ejemplar, iguales a las más perfectas obras plásticas de Chartres, París, Reims o Amiens) están engastadas en un marco bíblico histórico-universal, cuyo espíritu las penetra. El espíritu de este encuadramiento no es otro que el de la interpretación figural del acaecer. Lo cual significa que cada suceso, con toda su realidad vulgar, es, al mismo tiempo, miembro de una trama histórico-universal, por la que todos los miembros tienen relación unos con otros, y han de ser considerados, por tanto, como fuera

* Véase Breviarios del F. C. E., nº 23.

del tiempo, por encima de él. Empecemos por el propio Dios, que aparece después de la creación del mundo y del hombre, introduciendo a Adán y Eva en el Paraíso, y haciéndoles saber su voluntad. Dios es denominado *Figura*, y si bien puede interpretarse esta palabra como mentando al religioso que había de representar ("figurar") dicho papel, y que no se osaba llamar "Dios" igual que a los otros figurantes se les llamaba simplemente Adán, Eva, etc. También se puede explicar con mayor verosimilitud de una forma auténticamente figural, pues aunque Dios no desempeña en estos acontecimientos más papel que el de legislador y juez que castiga el desmán, ya está presente en él figuralmente el Salvador. La acotación que indica su aparición dice así: *Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva... Et stent ambo coram Figura...* Así pues, Dios es llamado primeramente *Salvator*, y luego *Figura;* de suerte que uno se siente autorizado a completar: *figura salvatoris.* Esta interpretación figural y supratemporal es adoptada de nuevo posteriormente. Cuando Adán ha mordido la manzana, es presa inmediatamente del más profundo remordimiento; se deshace en acusaciones desesperadas contra sí mismo y, al final, también contra Eva, que terminan de la siguiente manera:

Par ton conseil sui mis a mal,
De grant haltesce sui mis a val.
N'en serrai trait por home né,
Si Deu nen est de majesté.
Que di jo, las? por quoi le nomai?
Il me aidera? Corocé l'ai.
Ne me ferat ja nul aïe,
For le filz que istra de Marie.
Ne sai de nus prendre conroi,
Quant a Deu ne portames foi.
Or en soit tot a Deu plaisir!
N'i ad conseil que del morir.[2]

---

[2] Por tu consejo soy desgraciado,
de gran altura caí muy bajo.
De donde no me sacará hombre nacido,
si no es la majestad de Dios.
¿Qué digo yo, cobarde?, ¿por qué lo nombro?
¿Me ayudará? Lo he encolerizado.
Nadie me traerá ayuda alguna,
fuera del hijo que saldrá de María.
Nadie podrá protegerme,
ya que no tuvimos fe en Dios.
Ahora, todo sea como Dios quiera,
no hay más consejo que la muerte.

Por este texto, como también por las palabras *for le filz que istra de Marie*, se ve claro que Adán ya conoce por anticipado toda la historia cristiana, o por lo menos al advenimiento de Cristo, el perdón del pecado original que él acaba de cometer. En plena desesperación, ya sabe que un día habrá de venir el perdón; éste e incluso una parte determinada e históricamente localizable del mismo es, aun cuando futuro, un presente de todo tiempo conocido, pues en Dios no existe diferéncia alguna de tiempos, ya que todo es para Él igualmente presente, de modo que, según lo dijo ya una vez San Agustín, no posee presciencia, sino simplemente ciencia. Por lo tanto, nos hemos de guardar muy bien de no ver más que una ingenuidad medieval en estas transgresiones temporales, en las cuales el futuro parece desligarse ya en el presente. Cierto que hay ingenuidad, pues en realidad dan una visión de conjunto muy simplificada, propia para un entendimiento simple, pero esa visión es, no obstante, expresión de una verdad peculiarísima, elevada y oculta, es decir, de la estructura figural de la historia universal.

Cada trozo de una pieza dramática medieval surgida de la liturgia forma parte de un conjunto, y siempre del mismo: un drama único, cuyo principio es la creación del mundo y el pecado original, su culminación la encarnación y la pasión y su esperado final, aún no consumado, el retorno de Cristo y el juicio final. Los espacios entre los polos de la acción se llenan, en una parte, por medio de la prefiguración y, en otra, por la imitación de Cristo. Antes de su advenimiento tenemos las "figuras" y sucesos del Antiguo Testamento, del tiempo de la ley, en los cuales se anuncia, en forma figural, la llegada del Salvador, que es el sentido que tiene la procesión de los profetas. Después de su encarnación y pasión, vienen los santos, que se esfuerzan por imitar su vida y, en general, toda la cristiandad, la esposa prometida de Cristo, que espera el retorno del esposo.

Este gran drama contiene, en el fondo, todos los sucesos de la historia universal; y todas las alturas y los abismos de la conducta humana, así como todas las alturas y los bajos de su expresión estilística encuentran en él su bien fundada razón de ser, tanto moral como estética, de modo que no existe motivo alguno para una separación de lo sublime y lo común y ordinario, que ya están, por otra parte, indisolublemente unidos en la vida y pasión de Cristo. Tampoco hay motivo para esforzarse por la unidad de lugar, de tiempo o de acción, pues no hay más que un lugar: el mundo; no más que un tiempo: el ahora, que es perenne desde el comienzo, y una sola acción: caída y salvación del hombre.

Claro es que no se representa cada vez todo el curso de la historia universal. En los primeros tiempos no hay más que trozos parciales; la mayoría piezas de Navidad o de Pascuas, y el asunto de Adán no representa más que la primera parte del gran drama, pero implícito, y figuralmente expresado, está siempre el conjunto. Desde el siglo XIV aparece el ciclo completo en los Misterios.

Lo cotidiano realista es, por consiguiente, un elemento esencial de arte medieval cristiano, y particularmente de las piezas dramáticas cristianas. En completa oposición con la del *roman courtois*, que nos lleva de la realidad de una situación estamental hacia la fábula y la aventura, se produce aquí un movimiento inverso, desde la lejana leyenda y su explicación figural hasta la realidad cotidiana y actual. En nuestro texto el realismo se mantiene todavía en el marco de la actualización de episodios domésticos, una conversación entre la mujer y el zalamero seductor, y otra entre hombre y mujer. No existen todavía elementos realistas groseros o grotescos, aunque, en todo caso, el ir y venir de espíritus infernales (*interea Demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem*) puede haber dado motivo a chanzas pesadas. Pero más tarde la cosa cambia; comienzan a crecer las semillas más rudas del realismo. Y aparecen formas de mescolanza estilística, de acoplamiento directo de pasión y farsa burda, que nos impresionan como algo extraño e impropio. No puede determinarse exactamente cuándo comenzó este viraje, probablemente bastante antes de lo que nos permiten sospechar los textos dramáticos llegados hasta nosotros, pues ya se encuentran en el siglo XII lamentaciones sobre el rudo deterioro de las piezas litúrgicas (no deben confundirse con la condenación de las mismas; es éste un problema diferente y que nosotros no tenemos por qué tratar), por ejemplo, en Herrad von Landsberg (citado en el libro de Chamber sobre el teatro medieval, II, 98, nota 2). Es muy probable que ya por entonces se diera con abundacia el fenómeno, pues es la época de la resurrección del realismo popular.

La tradición del antiguo Mimo, que persistía subliterariamente, y una observación de la vida más consciente, más crítica y penetrante, que desde el siglo XII llegó también por lo visto a las capas bajas, trajo como consecuencia un florecimiento de la farsa popular, cuyo espíritu pronto contagió al drama religioso: por supuesto, el público era el mismo. El bajo clero parece haber participado también en este aspecto del gusto popular.

De la literatura cristiano-dramática que conservamos se deduce, en todo caso, que el elemento realista y, especialmente, el gro-

tesco y bufo fueron cobrando ascendiente. En el siglo xiv llegaron a su culminación, y ofrecieron de este modo al adversario —el gusto humanista, por un lado, y la rigurosa mentalidad de los reformados (ya desde Wiclef) por otro—, que consideraba los Misterios como indecorosos y faltos de gusto, argumentos de sobra que facilitaron su triunfo.

No pretendemos ocuparnos de la farsa popular, pues su realismo permanece dentro de las fronteras de lo meramente cómico e improblemático, pero sí quisiéramos enumerar algunas escenas de los Misterios que dieron motivo para un desarrollo realista particularmente chocante. Comenzamos con el nacimiento en el establo de Belén, donde no sólo aparecen el buey y el asno, sino también, a veces, comadronas y comadres (junto con las conversaciones de rigor), y donde también a veces hay episodios muy rudos entre José y las criadas. Después, la anunciación a los pastores, la llegada de los tres Reyes Magos y la matanza de los inocentes son ilustrados realísticamente. Más chocantes e impropias para el gusto posterior son las rudas escenas relacionadas con la pasión: las conversaciones groseras y bufas a veces de los soldados durante la coronación de espinas, la flagelación, el calvario y, finalmente, durante la crucifixión misma (las vestiduras echadas a suerte, la escena de Longino, etc.). Entre los episodios relacionados con la resurrección, particularmente la visita de las tres Marías al tendero (*unguentarius*) para comprarle ungüento para el cuerpo de Cristo, que se convierte en una escena de mercado, y la carrera de los discípulos hacia la tumba (según Juan 20, 3, 4), que se transforma en franca chacota. La representación de la Magdalena en el florecimiento de su pecado es a veces minuciosa y exacta, y en la procesión de los profetas se encuentran algunas figuras que también dan ocasión para que asome lo grotesco. (¡Balaán con su burra!) La enumeración es muy incompleta; hay pláticas entre obreros (por ejemplo, en la construcción de la torre de Babel) que hablan de su trabajo y de los malos tiempos, hay escenas gritonas y rudas en la posada, se prodigan los chascarrillos y las obscenidades.

Todo ello conduce finalmente al abuso y al desorden. Es cierto que el mundo abigarrado de la vida contemporánea ocupa cada vez mayor espacio y, sin embargo, constituye un equívoco hablar, como sucede corrientemente, de una mundanización progresiva del drama cristiano de la pasión. Pues el "mundo" ya está desde un principio y por principio comprendido en este drama, y el más o el menos no importan gran cosa. Una auténtica mundanización aparece realmente cuando se rompen los marcos, cuando la acción mun-

dana se hac eindependiente, es decir, cuando se presentan con seriedad acciones humanas aparte de la historia universal cristiana del pecado original, de la pasión y del juicio final, cuando, junto a esa posibilidad interpretativa y figuradora del acaecer humano, que se presenta con la exigencia de ser la única verdadera y válida, aparecen otras posibilidades. También la transposición, anacrónica según nuestra sensibilidad, de los sucesos en un ambiente actual y en las condiciones actuales de vida, está dentro del orden.

En el auto de Adán y Eva la transposición no está más que sugerente, porque Adán y Eva hablan como gentes sencillas de la Francia del siglo XII (*tel paltonier qui ço ad fait*), pero otras veces y más tarde es mucho más patente. En un fragmento conservado también en un solo manuscrito, de una pieza de Pascua francesa de principios del siglo XIII (uso el texto de *Ejercicios de francés antiguo,* Förster–Koschwitz, 6ª edición, 1921, pp. 214 *ss.*) que trata de las escenas con José de Arimatea y con Longinos el ciego, curado por la sangre de Cristo, los soldados de Pilatos son llamados *chivalers,* o interpelados con la palabra *vaissal,* y el tono del trato entre las personas, por ejemplo entre Pilatos y José, o entre José y Nicodemo, es, en forma innegable y conmovedora, el tono del trato en el ambiente del siglo XIII francés, por lo que la perennidad figural de los acontecimientos se armoniza del modo más bello con su engarce en la vida familiar y corriente del pueblo.

Encuéntranse también intentos muy modestos e ingenuos de separación de estilos, que se producen ya en las más viejas piezas litúrgicas, incluso en la secuencia *Victimae paschali,* frecuentemente citada como origen de aquéllas, cuando después de los versos iniciales, más dogmáticos, empieza casi sin transición el diálogo: *Dic nobis Maria*... Algo parecido es el intercambio de latín y viejo francés en algunos trozos de principios del siglo XII, como en el *Sponsus (Romania,* XXII, 177 *ss.).* Nuestro auto supone algunas escenas particularmente solemnes en estrofas de cuatro versos decasílabos, que suenan más gravemente que los octosílabos rimados dos a dos que emplea normalmente. De época muy posterior son algunos pasajes del *Mistère du vieil Testament,* citados por Ferdinand Brunot en su *Histoire de la langue française,* I, 526 y *s.,* en los cuales Dios y los ángeles hablan un francés muy latinizado, mientras que algunos obreros y pillos, y particularmente Balaán conversando con su burra, se expresan en un lenguaje corriente muy sabroso. Pero ambas cosas están demasiado cerca para producir el efecto real de la separación de estilos, y contribuyen, por el contrario, a la total aproximación de ambas esferas. Esta aproximación estrecha de las

dos esferas, que confunde los estilos, no se encuentra solamente en la literatura dramática cristiana, sino en toda la literatura cristiana de la Edad Media (en varios países, especialmente en España, también más tarde), tan pronto como se dirige a un círculo algo amplio. Esto se pone de manifiesto con especial claridad en el sermón popular, del que no disponemos de ejemplos suficientes hasta tiempo muy tardío (y aun éstos traducidos al latín), y en los que la coexistencia del empleo figural de la escritura y del realismo áspero se muestra en una forma frotesca para el gusto posterior. En relación con esto se puede ver el instructivo ensayo de E. Gilson sobre la "Technique du sermon médiéval" (en su colección de ensayos *Les idées et les lettres*, París 1932, pp. 93 *ss.*).

A principios del siglo XIII aparece en Italia una figura en la que se encarna en forma ejemplar la mezcla de *sublimitas* y *humilitas*, de compenetración extática y sublime con Dios y de cotidianidad concreta y humilde, donde ya no pueden separarse acción y expresión, contenido y forma: es Francisco de Asís. El meollo de su ser y la fuerza de su presencia residen en la voluntad de imitación radical y práctica de Cristo, la cual, desde que ya no había mártires de la fe, había tomado en Europa una forma principalmente místico-contemplativa. Imprimió a la *imitatio Christi* un viraje hacia lo práctico, diario, público y popular. Y siendo como era un místico de entregada contemplación, fué, sin embargo, decisiva para él y sus compañeros la vida entre el pueblo, entre los más humildes, como los más humildes y despreciados de todos: *sint minores et subditi omnibus.* No era teólogo, y su educación, aunque no escasa y ennoblecida por su capacidad poética, era popular, directa y sensiblemente accesible. Su humildad no era de aquellas que temen una aparición en público ni un espectáculo. Llevó su impulso interior a la apariencia externa, hizo de su naturaleza y de su experiencia un suceso público, y desde el día en que devolvió sus ropas a su padre, que le recriminaba, delante del obispo y de toda la ciudad de Asís, a fin de desprenderse de todo lo terreno, hasta aquel otro en que, moribundo, reposaba desnudo sobre la tierra desnuda (*ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo,* dice Tomás de Celano, *Legenda secunda,* 214), todo lo que él realizó fueron escenas, y de una fuerza tal que arrebataron a todos los que las vieron o supieron de ellas. También el gran santo del siglo XII, Bernardo de Clairvaux, era un pescador de hombres, y su elocuencia arrebatadora. También era enemigo de la sabiduría racional del hombre, de la *sapientia secundum carnem,* y, no obstante, ¡cuánto más aristocrática y retórica es su forma de expresión!

Quiero mostrarlo con un ejemplo, eligiendo para ello dos cartas de contenido parejo. En la carta 322 (PL 182, 527/8) felicita Bernardo a un joven noble que ha abandonado voluntariamente el mundo y se ha recluído en un convento, alaba su sabiduría, que proviene del cielo, y da gracias a Dios que se la ha conferido, lo anima y fortifica contra futuras tentaciones por medio de la alusión a la ayuda de Cristo:

...Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno serpentem aeneum intuere (Núm. 21, 8; Ioan. 3, 14); et suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi. Ipse tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius (Mich. 7, 6). Ipsi sunt qui non te diligunt, sed gaudium suum ex te. Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad patrem (Ioan. 14, 28). "Si prostratus", ait beatus Hieronymus, "jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatum transi patrem, per calcatam transi matrem, et siccis oculis ad vexillum crucis evola. Summun pietatis est genus, in hac parte pro Christo esse crudelem." Phreneticorum lacrymis ne movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quaenam miseris tam dira cupido (Virg. Aen. 6, 721)? Quis tam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corrumpunt bonos mores colloquia mala (1 Cor. 15, 33). Propterea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitum declinato, quae, dum aures implent, evacuant mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare in omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod continere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium ptarum consiliis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27/8). Bene vale, studeto perseverantiae, quae sola coronatur.[3]

---

[3] Si sientes el aguijón de la tentación, dirige tu mirada a la serpiente de bronce que está sobre la cruz y nútrete de las heridas o más bien de los pechos del Crucificado. Él será tu madre, y tú su hijo, y los clavos no podrán herir al Crucificado si no llegan a través de sus manos y pies hasta los tuyos. Empero, los enemigos del hombre son los que habitan en su propia casa. Son los que no te aman a ti, sino a su propia alegría, que viene de ti. De lo contrario, prestarían oído a las palabras de nuestro niño: "Si me amarais, deberíais alegraros porque voy con mi Padre". Si tu padre se arroja de través en el umbral (así habla San Jerónimo), si tu madre con el pecho descubierto te muestra los senos con los que te ha alimentado, si tu sobrinito se cuelga de tu cuello, pisotea a tu padre, pisotea a tu madre, y ve aprisa, sin lágrimas en los ojos, hacia el estandarte de la cruz. En estos casos, la más alta misericordia es ser cruel por el amor de Cristo." No te dejes conmover por las lágrimas de los locos, que lloran porque de hijo del infierno te has convertido en hijo de Dios. ¡Ah, qué insensata pasión la de estos míseros! ¡Qué clase de amor

He aquí un texto ciertamente vivaz y arrebatador, y algunos de sus pensamientos y expresiones —como la de los parientes que no te aman, sino que *gaudium suum ex te,* o la afirmación de que el premio centuplicado le será ya otorgado en la presente vida— si no me equivoco, peculiares a San Bernardo. ¡Pero qué conscientemente está compuesto todo, cuántas suposiciones no son necesarias para su comprensión, cuántas formas retóricas contiene! Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que las alusiones figurales a pasajes de las Sagradas Escrituras (la serpiente de bronce como figura de Cristo, la sangre que mana de las heridas de Cristo como leche nutritiva, la participación en el tormento de la cruz, en los clavos que atraviesan manos y pies de Cristo, como extático consuelo amoroso en la *unio passionalis)* eran comprendidas inmediatamente en los círculos cistercienses, y hasta se puede pensar que esta forma de interpretar y de concebir debió haber arraigado en el pueblo, ya que en los sermones abundan tales figuras. Pero la gran cantidad de palabras bíblicas, su ilación, las citas de San Jerónimo y de Virgilio, dan a esta carta personal un sello muy literario, y en el empleo de interrogaciones retóricas, de antítesis y anáforas, apenas si San Bernardo se queda atrás de San Jerónimo, de quien aquél cita un trozo muy característico probablemente de memoria, haciendo todavía más dramático y retórico el original. Voy a enumerar las antítesis y anáforas más notorias. He aquí las antítesis: *non tam vulnera quam ubera; ipse tibi in matrem, tu ei in filium;* sus y tus manos y pies; *non te, sed gaudium suum ex te;* en la cita de San Jerónimo *pietas-crudelis;* luego *filius gehennae, filius Dei; crudelis amor, iniqua dilectio; dum aures implent, evacuant mentem.* Anáforas: comienzan con el pasaje de San Jerónimo, magnífico en su género: *si prostratus, si nudato, si parvulus — per calcatum, per calcatam, et siccis oculis...*, y luego viene el mismo Bernardo: *quis tam crudelis*

horrible es éste, qué clase de afecto inicuo! Las charlatanerías malignas corrompen las buenas costumbres. Por consiguiente, evita en lo posible, hijo mío, las conversaciones con tus huéspedes, que mientras llenan los oídos, vacían el espíritu. Aprende a implorar a Dios, aprende a elevar el corazón con las manos, aprende a dirigir tus ojos suplicantes al cielo, y en todas tus necesidades aprende a presentar al Padre de la misericordia tu miserable faz. Es impío creer que Dios pueda cerrar su corazón ante ti, y apartar sus oídos de tus sollozos y clamores. Acuérdate además de obedecer en todo momento las decisiones de tu padre espiritual, no menos que los preceptos de la majestad divina. Haz esto y vivirás; haz esto y la bendición caerá sobre ti, hasta el punto de que por cada cosa que hayan abandonado recibirás cien, incluso en la vida presente. Y no creas a aquel que te aconseja que, siendo esta decisión demasiado precipitada, deberías aplazarla para una edad más madura. Cree más bien a aquel que ha dicho: Bueno es para el hombre llevar el yugo desde la adolescencia; será un solitario, pues se elevará por encima de sí mismo. Vive bien, y tiende a la perseverancia, que es la sola que se ve coronada.

amor, quae...; disce orare, disce levare, disce erigere; hoc fac et vives, hoc fac et veniet. A esto hay que añadir juegos de palabras como *patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare.*

Y ahora oigamos a San Francisco de Asís. Existen sólo dos cartas personales que pueden serle atribuídas con cierta seguridad; la una *ad quendam ministrum,* del año 1223, la otra a su discípulo favorito en los últimos años, el Hermano León (Pecorella), de Asís. Ambas, por lo tanto, son de los últimos años de su vida, pues San Francisco murió en 1225. Elijo la primera, en la que se ocupa de un conflicto dentro de la Orden sobre el tratamiento a los Hermanos que hayan cometido pecado mortal, y reproduzco tan sólo la primera parte de la carta, de contenido más general (según las *Analectas para la historia de San Francisco de Asís,* publicadas por H. Boehmer, Tubinga y Leipzig 1904, p. 28):

Fratri N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod (pro te? *solamente en uno de los seis manuscritos conservados*) sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit occulos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si millies postea appareret coram occulis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus...[4]

En este trozo no hay ni interpretación de las Escrituras ni figuras de dicción; la construcción de la oración es apresurada, tor-

[4] A un desconocido Ministro (de la Orden). Dios te bendiga. Te hablo lo mejor que puedo acerca de tu alma: todo lo que te impida amar a Dios nuestro Señor, todo el que te ponga obstáculos en tu camino, ya sea Hermano o no, y aun cuando llegara a golpearte, todo lo debes considerar tú como favor divino. Deséalo, y no desees otra cosa. Y que esto te valga de verdadera obediencia. Y ama a los que tal te hicieren, y no quieras de ellos otra cosa más que la que Dios se sirva concederte. Y ámalos por el amor de Él, y no desees que sean mejores cristianos. Y esto te aprovechará más que el eremitorio. Y conoceré si tú amas al Señor y a mí, siervo suyo y tuyo, por esto: porque no debe existir en el mundo ningún Hermano que, habiendo pecado tanto como pecar pudo, si ha llegado a ver tu rostro marche de tu lado sin obtener misericordia, si misericordia busca, y si no la buscara, sin que tú intentes ver si la desea. Y si mil veces apareciera más tarde ante tus ojos, ámalo más de lo que a mí me amas ahora, a fin de que lo empujes hacia el Señor, y ten siempre misericoria de aquellos...

pe y sin previsora ditribución del conjunto; todas las frases comienzan con *et.* Pero el hombre que escribió estas líneas precipitadas está tan claramente arrebatado por su tema, éste lo llena tan por completo, y la necesidad de comunicarlo y de ser entendido es tan avasalladora, que la parataxis se convierte en un arma de la elocuencia. Como las olas que se renuevan siempre con la misma violencia y azotan una rompiente, así las oraciones en *et* van del corazón del santo a chocar contra el del destinatario, como ya se expresa al principio con *sicut possum* y *de facto anime tue.* Pues el *sicut possum* expresa, junto con la humildad (lo mejor que puedo), la completa dedicación de todas las fuerzas, y *de facto anime tue* indica que en la cuestión de hecho va envuelta la salud del alma de quien tiene que resolverla. San Francisco no ha olvidado ni un instante durante toda la carta que se trata de algo "entre tú y yo", sabe que el otro lo ama y lo admira, y se aprovecha de este amor para traerlo al camino verdadero *(ut trahat eum ad Dominum).* Lo conjura con: *et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum sum et tuum,* y le ordena amar más al pecador reincidente, aunque aparezca mil veces ante sus ojos, "más de lo que me amas ahora". La sustancia de la carta es una doctrina elevada hasta el límite extremo, que ordena no esquivar al malo ni contradecirlo; una exhortación no a abandonar el mundo, sino a meterse en medio de sus tormentos y a sufrir apasionadamente el mal. No debe desear otra cosa: *et ita velis et non aliud.* Cuando escribe: *et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores Christiani,* San Francisco llega a un extremo moral teológico casi improcedente, pues ¿debe uno inhibir el deseo de que el prójimo sea mejor cristiano, tan sólo por el afán de ponerse a prueba por medio del sufrimiento? La fuerza del amor y de la obediencia sólo puede demostrarse, según su convicción, por el sometimiento al mal: *quia firmiter scio quod illa est vera obedientia.* Esto vale más que la meditación solitaria lejos del mundo: *et istud sit tibi plus quam heremitorium.* El extremo de esta concepción se manifiesta también en el lenguaje, en los muchos demostrativos que tienen el sentido de "precisamente esto y no otra cosa", o en los desarrollos introducidos por *quicumque, etiamsi, quantumcumque, et si millies,* que vienen a significar todos: "incluso si..."

La espontaneidad de la expresión, totalmente extra-literaria, íntimamente emparentada con el lenguaje hablado, apoya así una sustancia muy radical. Ésta no constituve, desde luego, nada nuevo, pues desde un principio existe el dolor en el mundo, y someterse al mal es uno de los principales motivos cristianos; pero el acento

cambia de lugar; el dolor y el sometimiento no consisten ya en un martirio patético, sino en una continua humillación en el curso diario de las cosas. Mientras que Bernardo conduce los asuntos mundanos como un gran político de la iglesia, y se retira luego a la contemplación, donde realiza en solitario éxtasis la gran experiencia de la imitación de Cristo, Francisco ve en los asuntos del mundo el escenario propio de la imitación, teniendo en cuenta que sus asuntos mundanos no son los grandes acontecimientos políticos en los que Bernardo desempeña un papel principal, sino el diario afanarse entre personas cualesquiera, ya sea dentro de la Orden, ya sea en medio del pueblo. La índole de las órdenes mendicantes, y particularmente la franciscana, lanza a los Hermanos a la vida diaria en público, entre el pueblo, y aunque no cabe duda que la contemplación solitaria no padeció en su dignificación religiosa ni en Francisco de Asís ni en sus seguidores, no podía privar, sin embargo, a la Orden de su carácter marcadamente popular.

La aparición en público del santo tiene siempre, como hemos dicho antes, algo de persuasivo, gráfico y hasta teatral; las anécdotas que nos informan sobre el particular son muy numerosas, y entre ellas algunas provocan un efecto grotesco y hasta bufo en una sensibilidad posterior. Así cuando nos cuentan que en una fiesta de Navidad en el establo de Greccio, con buey y asno, Francisco, cantando y predicando, imitó para el *praesepium*, en la pronunciación de la palabra Belén, el balido de un cordero; o que, después de una enfermedad, en la que había tomado un manjar delicado, ordenó a un Hermàno que al volver a Asís lo condujera a través de toda la ciudad atado con una soga como un criminal, y gritando a voces: "¡Aquí veis al tragón que, sin que vosotros lo supierais, se hartó de carne de gallina!" Pero estas escenas no producían en aquel tiempo y lugar un efecto bufo; lo llamativo, exagerado y chillón no parecía chocante, sino el anuncio gráfico, patente y ejemplar de una vida santa, algo muy claro para todos, que a todos conjuraba y exhortaba a la unificación.

Junto a escenas tan chocantes y públicas hay otras que muestran una gran ternura y gentileza y que revelan grandes dotes psicológicas. San Francisco sabe siempre, en los momentos decisivos, qué está pasando en el corazón de otro, y toca siempre el punto vulnerable, conmoviendo e impresionando. Siempre es la asombrosa espontaneidad concreta de su naturaleza la que actúa tan fuerte, ejemplar e inolvidablemente. Voy a citar todavía otra anécdota que caracteriza muy bien su manera (en una ocasión relativamente insignificante y corriente). Procede de la *Legenda secunda* de Tomás

de Celano (*S. Francisci Assisiensis vita et miracula... auctore Fr. Thoma de Celano... recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Romae 1906, p. 217/8).

Factum est quodam die Paschae, ut frates in eremo Graecii mansam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam caneque ornatam; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium: Amore Domini Dei, facite, inquit, eleemosynam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres: Intra huc, homo, illius amore quem invocasti. Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offeret. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse? Datur patenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, sit, ut frater Minor.[5]

La ocasión, como hemos dicho, es insignificante, pero ¡qué genial ocurrencia escénica, tomar el sombrero y el báculo de un pobre e ir a mendigar a los mendicantes! Fácil es figurarse el desconcierto y la vergüenza de los Hermanos, cuando se sienta poniendo el plato en la ceniza y dice: "Ahora me siento como un Hermano menor"...

La forma de vida y de expresión del santo cundió en la Orden y creó una atmósfera muy particular. Se hizo enormemente popular, tanto en buen sentido como en malo. El exceso de fuerza expresiva convirtió a los Hermanos en creadores y, en seguida, en objetos de anécdotas teatrales, ingeniosas y a menudo groseras y obscenas. El rudo realismo de la baja Edad Media tiene mucho que ver con la presencia y acción de los franciscanos, cuya influencia en este sentido se nota todavía en el Renacimiento. También esto fué puesto muy en claro hace algunos años por un artículo de Etienne Gilson ("Rabelais franciscain", en el volumen ya mencionado *Les idées et les lettres*, p. 197 *ss.*). Más adelante volveremos sobre esto.

---

[5] Ocurrió en un día de Pascua que los Hermanos de la fundación de Greccio prepararon la mesa con más finura que otras veces, con blancos manteles y con vasos. Cuando el padre bajó de su celda a comer, contempló la mesa provista de tan vanos ornamentos, mas no le plugo en modo alguno su agradable aspecto. Alejóse suavemente sin ser visto, se puso el sombrero de un pobre que se hallaba casualmente allí, cogió su báculo y salió fuera de la casa. Esperó ante la puerta a que los hermanos comenzaran, pues estaban acostumbrados a no esperarlo si no venía a la llamada de comida. Cuando empezaron a comer, el verdadero pobre exclamó ante la puerta: "¡Por el amor de Dios, una limosna para este peregrino pobre y enfermo!" Los Hermanos responden: "¡Entra pues, hombre, por el amor de Aquel a quien has invocado!" Entonces entró de repente, y se presentó ante los comensales. ¡Qué estupor se apoderó de éstos ante el peregrino! A petición suya le dieron una vasija; sentóse aparte en el suelo y colocó el plato sobre las cenizas: "Ahora —dijo él— estoy sentado como un Hermano menor..."

Por otro lado, la fuerza expresiva franciscana ha conducido a una representación más espontánea y cálida de episodios humanos, abriéndose paso en la poesía popular religiosa, la cual, en el curso del siglo XIII, bajo la influencia franciscana y de otros movimientos populares extáticos, plasmó principalmente la escena de la Pasión (María ante la Cruz) como episodio vivo, dramático y humano. El trozo más famoso, reproducido en muchas antologías, es de Jacoponi da Todi, místico y poeta muy expresivo del tiempo inmediatamente anterior a Dante (nac. 1230), que después perteneció a la Orden Franciscana, y precisamente a su ala izquierda, a los espirituales. El poema de la Pasión tiene forma dialogada: hablan en él un emisario, la Virgen María, la "turba" y, finalmente, el mismo Cristo. Reproduzco el principio del texto según la *Crestomazia italiana dei primi secoli*, de E. Monaci (Città di Castello, 1912, p 479):

Nunzio: Donna del paradiso,
lo tuo figliolo è priso / Jesu Christo beato.
Accurre, donna e vide / che la gente l'allide,
credo che llo s'occide / tanto l'on flagellato.
Vergine: Como esseri purria, / che non fe mai follia
Christo la spene mia, / hom l'avesse pilgliato?
Nunzio: Madonna, ell'è traduto, / Juda si l'a venduto,
Trenta dinar n'à 'uto / facto n'à gran mercato.
Vergine: Succurri, Magdalena; / jonta m'è adosso pena;
Christo figlio se mena / como m'è annuntiato.
Nunzio: Succurri, donna, ajuta, / ch'al tuo figlio se sputa
e la gente llo muta, / onlo dato a Pilato.
Vergine: O Pilato, non fare / l figlio mio tormentare;
ch'io te posso mostrare / como à torto è accusato.
Turba: Crucifi, crucifige / homo che si fa rege
secondo nostra lege / contradice al senato.
Vergine: Prego che m'entennate, / nel mio dolor pensate,
forsa mo ve mutate / da quel ch'ete parlato.
Nunzio: Tragon fuor li ladroni, / che sian sui compagnoni.
Turba: De spine si coroni, / ché rege s'è chiamato!
Vergine: O filglio, filglio, filglio! / filglio, amoroso gilglio,
filglio, chi dà consilglio / al cor mio angustiato?
O filglio, occhi jocundi, / filglio, co non respundi?
filglio, perché t'ascundi / dal pecto o se' lactato?
Nunzio: Madonna, ecco la croce / che la gente l'aduce,
ove la vera luce / dej' essere levato...[6]

---

[6] *Emisario:* Señora del paraíso,
tu hijo está preso / Jesucristo beato.
Acude, señora, y ve / cómo la gente lo maltrata,
creo que va a morirse / tanto lo han flagelado.
Virgen: ¿Cómo podría ser, / pues nunca ha hecho errar
Cristo a mi esperanza, / que lo hubiesen apresado?

Como en el caso del viejo texto francés que comentamos al principio, también aquí nos encontramos con el engarce perfecto de un episodio sagrado y sublime en la realidad italiana de entonces y de todo tiempo. Lo popular se nota primero por el lenguaje, y no me refiero únicamente a las formas dialectales, sino también a expresiones populares en un sentido sociológico (como *jonta m'è adosso pena,* en boca de la Virgen). También por la libre versión del episodio evangélico, que atribuye a María un papel mayor y más activo que el mismo Evangelio de San Juan, para así tener ocasión de un dramático despliegue de su angustia, su dolor y sus lamentos. Con esto tiene que ver el encabalgamiento de personas y escenas, de modo que María puede dirigirse directamente a Pilatos y ya en el mismo cuadro es introducida la cruz. Magdalena, a quien pide socorro la Virgen, y Juan, a quien Cristo confía su madre en el curso posterior del poema, aparecen ligados a María como si fueran un grupo de amigos y vecinos. Lo popular se muestra, finalmente, en la presentación ilógicamente anacrónica de los sucesos, cuestión de la que ya nos ocupamos por extenso con motivo de la representación en francés antiguo del pecado original: María es, por una parte, una madre angustiada y desvalida, que no ve salvación alguna y se pierde en súplicas y, por otra, es llamada por el emisario *donna del paradiso,* y ya le había sido predicho todo lo que ocurre.

Por lo que se refiere a su engarce en la realidad popular, estos dos textos, alejados en el tiempo un siglo aproximadamente, son muy afines; sin embargo, muestran patentemente una diferencia

---

Emisario:	Señora, fué traicionado, / Judas lo ha vendido, sólo por treinta dineros, / no ha hecho gran negocio.
Virgen:	Socórreme, Magdalena; / me ha ocurrido una desgracia: Cristo, mi hijo, lo llevan / según me han anunciado.
Emisario:	Socórrenos, señora, ayúdanos, / que escupen a tu hijo y la gente lo lleva / a entregarlo a Pilatos.
Virgen:	¡Oh, Pilatos! No hagas / a mi hijo atormentar; que yo puedo mostrarte / cómo es acusado sin razón.
Turba:	Crucifica, crucifica / al hombre que se hace rey; según nuestra ley / contradice al senado.
Virgen:	Ruego que me escuchéis, / pensad en mi dolor, quizá vais a cambiar / esto que habéis dicho.
Emisario:	Ya sacan los ladrones / que serán sus compañeros.
Turba:	¡Coronarlo de espinas, / que se ha llamado rey!
Virgen:	¡Oh hijo, hijo, hijo / hijo!, ¡amoroso lirio! ¡Hijo! ¿Quién dará consejo / al corazón mío angustiado? ¡Oh hijo de alegres ojos! ¡Hijo! ¿Por qué no respondes? ¡Hijo! ¿Por qué te escondes / del pecho que te amamantó?
Emisario:	Señora, he aquí la cruz / que la gente le trae, donde la luz verdadera / deberá ser alzada.

estilística importante y fundamental. El poema de Jacopone apenas si posee algo de la frescura encantadora y clara del misterio de Adán y Eva, pero, en compensación, es más cálido, espontáneo, trágico. No se debe esto a la diferencia de temas, a la circunstancia de que el tema de Jacopone sean los lamentos de una madre; o, por mejor decir, no es un hecho causal que la poesía popular religiosa italiana del siglo XIII logre su obra más hermosa con esta escena. Creo que, en el siglo XIII, en ninguna otra lengua vulgar hubiera sido posible la libre influencia y hasta el grito dramático del dolor, de la angustia y de la súplica, tal como se abren paso en Jacopone con sus haces de vocativos, imperativos e interpelaciones acosantes. Se revela una libertad escénica, un abandono sentimental dulce y cálido, una liberación de todo temor a la expresión en público, en cuya comparación las obras precedentes y aun la mayor parte de las coetáneas producen un efecto de torpeza y refreno. Incluso lo provenzal, que desde el principio, desde Guilhem de Peitieu, posee gran libertad de expresión, no llega a las alturas de la pieza que hemos citado, acaso porque desconoce tan grandes temas trágicos. Quizás fuera imprudente afirmar que el italiano debe esta libertad de expresión dramática a San Francisco, puesto que, sin duda, existía ya en el carácter del pueblo; pero puede decirse que él, que era también un gran poeta y un actor por instinto, maestro en la representación de sí mismo, fué el primero en despertar las fuerzas dramáticas de la sensibilidad y de la lengua italianas.

VIII

FARINATA Y CAVALCANTE

"O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la qual forse fui troppo molesto."
Subitamente questo suono uscio
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: "Volgiti: che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in su tutto 'l vedrai."
I' avea già il mio viso nel suo fitto;
ad el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispitto.
E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: "Le parole tue sien conte".
Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: "Chi fur li maggior tui?"
Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond' ei levò le ciglia un poco in soso.
Poi disse: "Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
si che per due fiate li dispersi."
"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte"
rispuosi lui "l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte".
Allor surse a la vista scoperchiata
un' ombra lungo questa infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.
Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che il sospecciar fu tutto spento
piangendo disse: "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? perchè non è ei teco?"
E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena,
forse cui Guido vestro ebbe a disdegno."
Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta cosi piena.

Di subito drizzato gridò: "Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi il dolce lome?"
Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta
supin ricadde, e più non parve fora.
Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
nè mosse collo, nè piegò sua costa;
E, "Se", continuando al primo detto,
"egli han quell'arte", disse, "mal appresa,
ció mi tormenta più che questo letto...[1]

AL COMIENZO de este episodio, que corresponde al canto décimo del Infierno, Virgilio y Dante van por un camino estrecho entre ataúdes abiertos y ardientes. Hablan; Virgilio explica que en las tumbas yacen herejes y ateos y promete a Dante la realización de su deseo, a medias expresado, de ponerse en comunicación con uno de los ocupantes. Dante se dispone a contestar, cuando de uno de los féretros, desde abajo, les llega una voz que, comenzando con apagados tonos en o de *O Tosco,* lo hacen retroceder espantado. Uno

1 "¡Oh, Toscano, que por la Ciudad del Fuego vas, vivo y hablando bellamente, deténte por favor en este lugar! Tu modo de hablar me dice que tú has nacido en aquella noble ciudad, para la cual quizá fuí yo excesivamente molesto." Súbitamente salieron estos sonidos de uno de los féretros, lo que hizo que yo, temeroso, me aproximara a mi guía. Y él me dijo: "¡Vuélvete!, ¿qué haces? He ahí Farinata, que se ha incorporado, puedes verlo de la cintura para arriba." Yo ya había fijado mi mirada en la suya, y él irguió su pecho y su frente, como si despreciara grandemente el infierno. Y las manos prontas y enérgicas de mi guía me empujaron tras las sepulturas hacia él, mientras me decía: "Que tus palabras sean breves." Cuando estuve al pie de su tumba, me observó un poco, y luego, casi desdeñosamente, me preguntó: "¿Quiénes fueron tus mayores?" Deseoso de obedecer, todo le dije sin ocultar nada, y entonces, levantando un poco las cejas, díjome: "Fieros adversarios fueron, de mí, de mis antepasados, y de mi partido, por lo que tuve que desterrarlos por dos veces." "Si fueron desterrados, también volvieron a entrar —le contesté— tanto la primera como la segunda vez; pero los vuestros no aprendieron bien estas artes." Entonces alzóse a su lado otra sombra, que le llegaba a la barbilla; creí que estaba de rodillas. Miró a mi alrededor, como si quisiera ver si venía alguien conmigo, y después de comprobar que sus sospechas eran infundadas, exclamó sollozando: "Si tú, gracias a la fuerza de tu espíritu, puedes ir por esta cárcel ciega, dime: ¿Dónde está mi hijo? ¿Por qué no está contigo? " Y yo repliqué: "No vengo por virtud propia, sino que me guía aquel que me espera allá: quizá vuestro Guido lo haya desdeñado." Sus palabras y el género de su pena me habían revelado ya su nombre: por eso mi respuesta fué tan completa. Súbitamente erguido, me gritó: "¿Cómo has dicho? ¿Haya? ¿Es que ya no está vivo? ¿Ya no hiere sus ojos la dulce luz?" Al observar que yo titubeaba un poco en responder, cayó de espaldas y no volvió a aparecer. Pero aquella otra alma poderosa, por cuya causa me había detenido, no cambió de expresión, ni movió el cuello, ni volvió las caderas. "Si —continuó su interrumpido discurso— no han aprendido bien estas artes, ello me atormenta aún más que este lecho..."

de los condenados se ha incorporado en su féretro y habla a los visitantes. Virgilio dice su nombre, es Farinata degli Uberti, jefe político y militar del partido de los gibelinos, y natural de Florencia, muerto poco antes de nacer Dante. Se acerca éste a los pies de su ataúd, y comienza una conversación que, pocas líneas después (verso 52), es interrumpida tan bruscamente como lo había sido antes la conversación entre él y Virgilio, por la intromisión de otro habitante de los féretros, a quien Dante reconoce inmediatamente por sus palabras y por la situación en que se halla: el interruptor es Cavalcante de Cavalcanti, padre de su amigo de juventud, el poeta Guido Cavalcanti. La escena que se desarrolla ahora entre Cavalcante y Dante es breve (21 líneas); y cuando concluye con la inmersión de Cavalcante, Farinata continúa la interrumpida conversación.

En el breve espacio de unos setenta versos ocurre un triple cambio de sucesos; son cuatro escenas, llenas todas de ímpetu y sustancia, que se suceden atropelladamente. Ninguna de ellas tiene de manera exclusiva un contenido introductorio, ni siquiera la primera, la de la conversación relativamente tranquila entre Virgilio y Dante, que no hemos reproducido. En ella le es presentado a Dante, y también al lector, el nuevo escenario, el sexto círculo del infierno, pero contiene también un proceso psicológico propio e independiente entre ambos interlocutores.

En agudo contraste con la teórica tranquilidad y la delicadeza espiritual de este preámbulo se halla la escena segunda, extremadamente dramática, a la que sirven de introducción la voz que resuena de pronto y la súbita aparición del cuerpo que se yergue en el féretro, el terror de Dante y las palabras y ademanes animadores de Virgilio. En esta escena se despliega, tan erguida y firme como su cuerpo, la figura moral de Farinata, que ni la muerte ni los tormentos del infierno han podido alterar: es todavía el mismo que en vida.

Es el acento toscano en boca de Dante lo que lo ha movido a incorporarse y detener al pasante con altiva y bien mesurada cortesía. Cuando éste se le acerca, le pregunta por su linaje, a fin de cerciorarse con quién habla, si con un hombre de familia importante, si con un amigo o un enemigo, y cuando oye que Dante desciende de una familia de güelfos, expone con austera satisfacción que él ha expulsado por dos veces de la ciudad a este partido, enemigo suyo; todavía, su único pensamiento es el destino de la ciudad de Florencia y el del partido gibelino. La respuesta de Dante, de que a la larga la expulsión de los güelfos no ha servido de nada a los

gibelinos, ya que, al fin y a la postre, son ellos los desterrados, es interrumpida por la aparición de Cavalcante, que ha oído la voz de Dante y lo ha reconocido. Se hace visible su vigilante cabeza, que forma parte de un cuerpo mucho más pequeño que el de Farinata. Busca a su hijo en compañía de Dante y, al no verlo, prorrumpe en temerosas preguntas, de las que se deduce que también él conserva el mismo carácter y las mismas pasiones que en vida, desde luego muy distintas de las de Farinata: gusto por la vida terrena, fe en la libre grandeza del espíritu humano y, más que nada, amor y admiración por su hijo Guido. Plantea sus insistentes preguntas conmovido, casi implorante —contrastando con la grandeza imponente y reservada de Farinata—, y cuando (erróneamente) cree poder inferir de las palabras de Dante que su hijo ya no disfruta de la vida, desfallece. Tras lo cual, impasible y sin prestar atención al incidente, Farinata responde a las últimas palabras que le dirigiera Dante: "Si, como dices, los desterrados gibelinos no han conseguido volver a la ciudad, ello constituye para mí un tormento mayor que el lecho en el que yazgo."

En estas escenas se aprietan muchas más cosas que en ninguno de los textos que hemos considerado hasta ahora a lo largo del libro, y no sólo más cosas, y más importantes y dramáticas, en tan breve espacio, sino también mucho más variadas. No se trata de un episodio sólo, sino de tres, de los cuales, el segundo, la escena de Farinata, es interrumpido por el tercero y dividido así en dos partes. No existe, por consiguiente, una unidad de acción en el sentido corriente. Tampoco es, como en la escena de Homero de que hemos tratado en el primer capítulo, en la cual la mención de la cicatriz proporciona la ocasión para un relato interpolado, largo, detallado y desviado; esta vez el asunto cambia en rápida y abrupta sucesión. Las palabras de Farinata interrumpen súbitamente la conversación entre Virgilio y Dante, el *allor surse* del verso 52 desgarra bruscamente la escena de Farinata, y con *ma quell'altro magnanimo* la reanuda de la misma forma abrupta e inesperada.

La unidad del conjunto reside en el escenario, el paisaje físicomoral del círculo infernal de los herejes e incrédulos, y el rápido cambio de asuntos independientes, desligados unos de otros en forma de escenas aisladas, se debe a la estructura de la *Divina Comedia*, que nos muestra la peregrinación de una sola persona, con su guía, a través de un mundo cuyos habitantes permanecen constantemente en el lugar que les fué asignado. A pesar de tan rápido cambio de escenas no puede hablarse de una construcción paratáctica del estilo verbal; cada escena muestra en sí una gran riqueza de medios sin-

tácticos correctivos, y cuando las escenas, como en este caso, se presentan sueltas y en agudo contraste, empléanse para su contraposición múltiples y artísticas formas expresivas, que más bien deben ser consideradas como conmutaciones que como parataxis. Las escenas no están alineadas sin flexibilidad y en el mismo tono —recuérdese la leyenda latina de Alejo y hasta el *Cantar de Roldán*— sino que cada una surge de lo hondo con acento propio y se coloca frente a las demás. Para comprenderlo, observemos más de cerca los pasajes en lo que tienen lugar los cambios de escena. Farinata interrumpe a los que caminan conversando con las palabras: *O Tosco, che per la città del foco vivo ten vai...* He aquí una llamada, un vocativo introducido por *o*, seguido de una oración de relativo que, en compensación con la invocación, resulta difícil y llena de contenido, y a la que sigue entonces una oración optativa cargada también de cortesía grave y reservada. No dice: ¡Toscano, deténte!, sino: ¡Oh toscano, que..., deténte por favor en este lugar! El giro "Oh, tú, que..." que en alemán, por ejemplo, resulta un poco cómico, a causa de la aliteración en d *(o du der du...)*, es muy solemne, y procede del estilo elevado de la antigua epopeya. Dante tiene esta resonancia en el oído, como tantas otras de Virgilio, o Lucano, o Estacio que se le han quedado pegadas. No creo que haya sido empleada antes de él en una lengua vulgar medieval. Pero él la emplea a su modo: con un tono exhortativo muy fuerte, como el que la antigüedad alcanza a lo sumo en forma de plegaria, y con una oración de relativo tan apretada de contenido como sólo él era capaz de hacerlo. La emoción y la posición de Farinata ante los viajeros está recogida de una forma tan dinámica por medio de las tres indicaciones: *per la città del foco ten vai, vivo, così parlando onesto,* que el maestro Virgilio, si hubiera oído realmente las palabras, se hubiera asustado más aún que Dante en el poema. En Virgilio, las oraciones de relativo ligadas a un vocativo son de una belleza perfecta, y armónicas, pero ni con mucho tan apretadas y arrebatadoras (por ejemplo, *Eneida,* I, 436: *o fortunati quibus iam moenia surgunt!* o, más interesante aún, por la plenitud que se despliega retóricamente, II, 638: *vos o quibus integer aevi / sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires, / vos agitate fugam).* Obsérvese también cómo la antítesis "a través de la ciudad del fuego" y "con vida" se torna expresiva exclusivamente y, por ende, con tanto más vigor, por la colocación de la palabra "vivo".

Después de esta interpelación en tres líneas sigue el terceto en el que Farinata se da a conocer como coterráneo, y sólo entonces, cuando ya ha terminado de hablar, es cuando viene la frase que

empieza: "súbitamente salieron estos sonidos", etc., que se esperaría más bien como introducción de un acontecimiento sorprendente. Aquí, en cambio, después de lo que la precede, produce un efecto relativamente aplacador, por ser aclaración de lo ya sucedido; un recitador debería leerla en voz más baja. Por consiguiente, no puede hablarse de una incorporación llanamente paratáctica de la escena de Farinata a la conversación de los caminantes. No olvidemos que, por un lado, la escena había sido ya levemente vislumbrada durante la conversación (versos 16, 18), y que, por otro, constituye una irrupción tan fuerte, violenta y prepotente de una zona distinta, tanto en el sentido local, moral, psicológico como estético, que no puede considerarse, respecto a lo que le precede, en una mera relación de sucesión, sino en la conexión vital de contraste, de la explosión súbita de algo que ya estaba ligeramente presentido. Los sucesos no están divididos en parcelas, como decíamos con ocasión del *Cantar de Roldán* y de la leyenda de Alejo, sino que conviven no sólo a pesar del contraste, sino gracias a él.

El segundo cambio de escena tiene lugar por medio de las palabras: *Allor surse*... del verso 52, y parece más sencillo y menos digno de mención que el primero, pues ¿qué más natural que introducir un suceso repentino con las palabras: entonces alzóse... Pero si uno se pregunta dónde encontrar, en la lengua vulgar medieval, anterior a Dante, un parecido movimiento del lenguaje, que interrumpa tan cortante y dramáticamente una acción en curso con un "entonces", habría que buscar largamente, aunque yo no conozco ninguno. *Allor* como principio de oración se encuentra a menudo en el italiano predantesco, por ejemplo, en las narraciones del *Novellino,* pero con una significación mucho más débil. Cortes tan bruscos no existen ni en el estilo ni en la manera de captar el tiempo de los relatos anteriores a Dante, ni siquiera en los de la épica francesa, donde encontramos, en un sentido parecido, aunque mucho más débil: *ez vos,* o *atant ez vos* (Roldán, en 413 y otros).

Podemos ver en Villehardouin con cuánto mayor detalle y rigidez se presentan hasta giros muy dramáticos de los acontecimientos. Por ejemplo, la intervención del ancianísimo y ciego dux de Venecia en el asalto a Constantinopla —cuando ordena bajo una pena de muerte a sus gentes, que titubean ante el desembarco, que le coloquen delante a él con la bandera de Marcos— viene precedida de las siguientes palabras: *or porrez oir estrange proece;* como si Dante, en vez de *allor,* hubiera escrito: entonces ocurrió algo maravilloso. El *ez vos* del francés antiguo nos marca la pista por seguir cuando buscamos la correspondencia latina de esta tajante

interrupción, de este súbito "entonces...", que no es ni *tum* ni *tunc,* antes bien, en muchos casos, *sed* o *iam;* pero la auténtica correspondencia, la que posee validez, es *ecce,* o mejor aún, *et ecce* —y he aquí—. Empero, se necuentra menos en el estilo elevado que en Plauto, en las cartas de Cicerón, en Apuleyo, etc., y sobre todo en la Vulgata; cuando Abraham toma el cuchillo para sacrificar a su hijo Isaac, se dice: *et ecce Angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham, Abraham.* Me parece que este giro bruscamente interruptor es demasiado fuerte para proceder del estilo elevado del latín clásico, pero está en perfecta concordancia con el estilo elevado bíblico. Además, Dante emplea el bíblico *et ecce* textualmente en otra ocasión, en que una situación es interrumpida súbitamente, aunque no en una forma tan dramática, por un suceso (Purgatorio, 21, 7: *ed ecco, sì come ne scrive Luca... ci apparve...,* según Lucas, 24, 13 *et ecce duo ex illis...*). No obstante, no quiero afirmar con seguridad que fué Dante quien introdujo en el estilo elevado el giro verbal de la tajante interrupción por medio de "entonces", ni que lo tenga en el oído por influencia de la Biblia. Pero algo debiera quedar en claro, y es que el "entonces", tan dramáticamente impresionante, no era tan obvio ni estaba tan a mano como en la actualidad, y que él lo empleó en una forma más radical que ninguno de sus predecesores en la Edad Media.

También hay que tener en cuenta el significado y el sonido de *surse,* que Dante emplea de nuevo en otro pasaje, con la mayor efectividad sonora, para una incorporación súbita (Purgatorio, 6, 72/73 *e l'ombra tutta in se romita / surse vêr lui...*). El *allor surse* del verso 52 tiene, por tanto, casi el mismo peso que las palabras de Farinata que provocaron la primera interrupción; este *allor* es parte de aquellas formas paratácticas que colocan en una dinámica correlación los miembros que abarcan.

Interrúmpese la conversación con Farinata, pues Cavalcante no es capaz de esperar su fin, después de las últimas palabras que ha oído, y pierde todo dominio de sí mismo. Su entrada, con el gesto avizor, las palabras llorosas, y la precipitada desesperación que lo vuelve a sumergir, forman un agudo contraste con la serena gravedad de Farinata, que de nuevo toma la palabra en el tercer cambio (versos 73 *ss.*). El tercer cambio, *ma quell'altro magnanimo,* etc., es mucho menos dramático que el primero, pero grave, tranquilo y altivo; Farinata domina sólo la escena. Por eso mismo el contraste con lo que ha precedido se hace más fuerte. Dante lo llama magnánimo, empleando un término aristotélico, que quizá le revivió a través de Tomás de Aquino o, más probablemente, de Brunetto

Latini, y que en un pasaje anterior aplica también a Virgilio. En esta última escena lo usa sin duda alguna en contraste deliberado con Cavalcanti *(costui)*; y los tres finales de frase, construídos en idéntica forma, que expresan la impasibilidad de Farinata *(non mutò aspetto, nè mosse collo, nè piegò sua costa)*, no tratan sólo de describir a Farinata, sino de poner en contraste su actitud con la de Cavalcante; contraste que percibe también el lector por el sonido de las frases, construídas uniformemente, pues aún resuenan en su memoria las otras interrogaciones desiguales y de ascendente lamentación (para la disposición de estas interrogaciones —versos 58-60 y 67-69— Dante ha tomado sin duda como modelo la escena de Andrómaca, *Ene.* III, 310, es decir, los lamentos de una mujer).

Así, pues, no puede hablarse de construcción estilística paratáctica por muy abruptamente que los episodios se sucedan unos a otros. El movimiento más vivo agita constantemente al conjunto. Dante dispone de medios estilísticos de una riqueza tal como ninguna lengua vulgar europea los conocía antes de él, y no los emplea aisladamente, sino en ininterrumpida conexión.

Las palabras animadoras de Virgilio, 31-33, no contienen más que oraciones principales, sin conexión alguna entre ellas por medio de conjunciones: un corto imperativo, una breve pregunta, otro imperativo con complemento y una explicación de relativo, y una oración de futuro, con determinación adverbial, de sentido exhortativo. Pero la rápida sucesión, la disposición precisa de las diversas partes, y su congruencia, producen la vibración perfecta de un parlamento lleno de vida: ¡Vuélvete! ¿Qué haces? etc. Además de esto, tenemos articulaciones modales del género más sutil; junto al acostumbrado causal *(però)* aparece, fluctuando entre el valor temporal y el causal, *onde,* y el causal hipotético o, según la opinión de algunos antiguos comentadores, cortésmente atenuante, *forse che.* Abundan las conexiones temporales, comparativas, gradualmente hipotéticas, reforzadas por la mayor elasticidad en el uso de las formas verbales y en la colocación de las palabras. Considérese con qué facilidad domina sintácticamente Dante la escena de la aparición de Cavalcante, llegando de una sola tirada a través de tres tercetos hasta el final de su primer parlamento (verso 60). La unidad del cuadro descansa sobre los pilares de tres verbos: *surse, guardò, disse;* en el primero se apoyan el sujeto, las determinaciones adverbiales y también el paréntesis explicativo *credo che;* en el *guardò* los dos primeros versos del segundo terceto, con la oración en "como si", mientras que el tercero verso ya se encamina al *disse* y al parlamento de Cavalcante, en el cual culmina todo el movi-

miento, recio al principio, decreciente luego, y, a partir del verso 57, de nuevo ascendente.

Algunos de mis lectores poco familiarizados con la literatura medieval en lengua vulgar se asombrarán acaso de que haga yo resaltar como algo extraordinario estructuras sintácticas que hoy emplean sin esfuerzo alguno los buenos escritores e incluso simples redactores de correspondencia con cierta cultura gramatical. Pero si nos fijamos en sus predecesores, el lenguaje de Dante es casi un milagro inconcebible. En comparación con todos sus antecesores, entre los cuales se cuentan, sin embargo, grandes poetas, su expresión posee una riqueza, actualidad, fuerza y flexibilidad tan incomparablemente mayores, conoce y emplea una cantidad de formas tan superior, abarca los fenómenos y los asuntos más diversos con mano tan firme y segura, que uno llega al convencimiento de que este hombre ha redescubierto el mundo con sus palabras. Muy a menudo podemos presumir o demostrar de dónde ha sacado esta o la otra forma de expresión, pero las fuentes son tan numerosas, y emplea aquellas formas de un modo tan exacto, propio y, no obstante, tan original, que dicha demostración o presunción no sirve más que para intensificar nuestra admiración por el poder de su genio verbal.

En un texto como el nuestro podemos picar donde queramos; siempre encontraremos algo asombroso, inconcebible en la literatura vulgar hasta entonces. Fijémonos en algo tan insignificante como la frase: *da me stesso non vegno;* ¿podremos imaginarnos en la poesía de un autor anterior en lengua vulgar una redacción tan concisa y completa de una idea semejante, una línea intelectual tan precisa y un *da* en este sentido? Dante emplea *da* en el mismo sentido varias veces más (Purgatorio, 1, 52 *da me non venni;* más lejos, Purgatorio, 19, 143, *buona da sè* y Paraíso 2, 58 *ma dimmi quel che tu da te ne pensi).* Las significaciones "por sus propias fuerzas", "de por sí", "por sí mismo" han debido de desarrollarse del sentido: "desde"; Guido Cavalcanti escribe en la canzone *Donna mi prega: (Amore) non è vertute ma da quella vene.* No puede afirmarse, naturalmente, que Dante haya creado la nueva forma de aquella significación, pues aun cuando en los textos antiguos no pudiera encontrarse ningún pasaje de este género, muy bien podría haberse perdido, y aun cuando antes que él nunca hubiera sido escrito nada semejante, podía haber vivido en el lenguaje popular. Tengo esto último por más probable, ya que en un hombre de letras hubiera prevalecido el recuerdo de *ex* o *per.* Pero lo seguro es que Dante, al crear o adoptar este breve giro, le confirió una precisión y una pro-

fundidad inconcebibles antes de él, cualidades a las que contribuye mucho en nuestro pasaje la doble antítesis (por un lado con *per altezza d'ingegno,* por el otro, con *colui ch'attende là,* dos circunloquios retóricos para eludir el nombre, el uno altivamente, el otro respetuosamente).

El *da me stesso* proviene quizá del lenguaje usual, y se manifestaba también en otros lugares en que Dante no desdeña en absoluto los giros populares del lenguaje. Además, el *Voltigi! che fai?,* en boca de Virgilio, y después del sello de solemnidad de la invocación de Farinata, nos hace el efecto de una interpelación totalmente espontánea y no estilizada, como las que tienen lugar en cada momento en la realidad diaria; lo mismo que ocurre con las preguntas secas y desprovistas de todo adorno descriptivo: *chi fur li maggior tui,* o con las de Calvacante; *Come dicesti? egli ebbe?,* etc. Si continuamos leyendo el canto, encontraremos hacia el final el pasaje en que Virgilio pregunta: *perchè sei tu si smarrito?* (verso 125). Estos pasajes podrían concebirse muy bien, aislados del conjunto al cual pertenecen, en conversaciones corrientes de estilo bajo. Junto a éstas se hallan formaciones de un alto *pathos,* verbalmente excelsas en el sentido antiguo. La intención estilística en general tiende, sin duda alguna, a lo sublime, cosa directamente perceptible, aun cuando no lo supiéramos por boca del mismo Dante, en cada verso del poema; y por muy popular que fuera el lenguaje, la gravedad, *gravitas,* del tono está tan sostenida que no puede dudarse un solo momento del nivel de estilo en el que uno se encuentra. No hay duda tampoco de que han sido los poetas de la antigüedad los que le han servido a Dante, antes que a nadie, de modelo para su estilo elevado; él mismo lo dice en muchos pasajes de la *Divina Comedia,* y en el *De vulgari eloquentia* nos confiesa cuánto les debe por el estilo elevado del lenguaje vulgar. Hasta lo dice en nuestra cita, pues el tan discutido verso donde expresa que quizá Guido Cavalcanti haya desdeñado a Virgilio, esconde, entre otros varios sentidos, también éste; casi todos los antiguos comentaristas los han interpretado en un sentido estético. Pero es innegable, al mismo tiempo, que el concepto de lo sublime en Dante difiere esencialmente del de sus modelos antiguos, tanto en el contenido como en la forma verbal. Los asuntos que la *Divina Comedia* presenta son, según la escala de valores antigua, una mescolanza monstruosa de sublimidad y bajeza: encuéntranse en ella personajes de la historia apenas transcurrida, e incluso contemporánea, y a pesar de lo que se dice en Paraíso 17, 136–38, muy vulgares y desconocidos. Con frecuencia, son representados sin miramientos en toda su esfera

de vida baja y realista, pues Dante no conoce, como todo lector sabe, límite alguno en la imitación exacta y directa de lo vulgar, grotesco y repugnante. Cosas que en el sentido antiguo no pueden en modo alguno ser consideradas como elevadas, él las hace así por la manera como las ordena y plasma.

Muchas veces se ha comentado la mezcla verbal de su estilo; pensemos en este solo verso: "Déjalos que se rasquen donde les pique", en uno de los pasajes más solemnes del Paraíso (17, 129), y nos daremos cuenta de la distancia que hay entre él y Virgilio, por ejemplo. A muchos críticos destacados e incluso al gusto clásico de épocas enteras no les ha caído bien esta excesiva aproximación de lo actual a lo sublime, esta "antipática y a menudo repugnante grosería de Dante" (palabras de Goethe en los *Anales* de 1821), cosa que se comprende perfectamente. Pues en nadie se hizo tan visible el antagonismo de ambas tradiciones —la antigua, con su separación estilística, y la cristiana, con su mezcla— como en este poderoso temperamento, que cobra conciencia de ambas, también de la antigua, hacia la que tiende sin poder abandonar la otra. Nunca se acercó tanto la mezcla de estilos a la ruptura del estilo. Los hombres de letras de la baja antigüedad percibían una ruptura de estilo en las Sagradas Escrituras, y lo mismo tenía que ocurrirles a los humanistas con la obra del más grande de sus predecesores, de aquel que fué el primero en volver a leer los poetas antiguos con intención artística y en adoptar su tono, el primero también que concibió y realizó la idea del *Volgare illustre,* del gran poema en lengua materna y, precisamente, por haber hecho todo esto. A los poemas medievales, al teatro medieval, por ejemplo, se les podría perdonar la mezcla estilística en razón de su ingenuidad; no abrigaban ninguna pretensión de alta dignidad poética y su finalidad y carácter populares los justificaban o al menos los disculpaban. No estaban dentro de la jurisdicción de lo que había que observar detenidamente y juzgar con severidad. Pero en el caso de Dante no podía hablarse de ingenuidad ni de falta de pretnesiones: palabras textuales de Dante mismo, todas las apelaciones al modelo virgiliano, las invocaciones a las Musas, a Apolo, a Dios, la relación tensa y dramática del autor con la propia obra, transparente en muchos pasajes, y todavía más, el tono de cada uno de los versos, revelaban la pretensión más alta. No debe, pues, asombrarnos, que el prodigioso hecho que esta obra representa no fuera muy del agrado de muchos humanistas ni de algunas gentes educadas en el humanismo.

El mismo Dante muestra alguna inseguridad en sus manifestaciones teóricas sobre el problema de la clasificación estilística de la

Divina Comedia. En su *De vulgari eloquentia,* en el que se ocupa de las canciones y sobre el cual la *Comedia* no parece proyectar todavía sombra alguna, Dante plantea el estilo elevado y trágico, exigencias totalmente distintas de las que más tarde había de satisfacer en la *Divina Comedia:* mucho más estricto con respecto a la elección de tema, mucho más purista e interesado por la separación del estilo en cuanto a la selección de formas y palabras. Estaba por entonces bajo la impresión de la poesía provenzal tardía y del "nuevo estilo" italiano, excesivamente artísticos y destinados exclusivamente a un círculo selecto de iniciados, y asoció con ello la antigua teoría de la separación estilística, tal como persistió en los teorizantes medievales del arte retórica. No se liberó nunca por completo de estas opiniones, de lo contrario, no hubiera denominado su gran poema *Divina Comedia,* en clara oposición a la definición que hace de la *Eneida* de Virgilio como *alta tragedia* (Infierno, 20, 113); por lo que no parece que pretenda para su poema el honor de alto estilo trágico.

Añádese a esto la razón que da, en la sección décima de la epístola a Cangrande, para escoger el nombre de *Divina Comedia.* La tragedia y la comedia se diferencian, según él, en primer lugar, por el curso de la acción, que en la tragedia va de un principio tranquilo y noble a un final terrible, y en la comedia a la inversa, de un amargo comienzo a un final feliz, y en segundo lugar, y esto es lo más importante para nosotros, por el estilo, por el *modus loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter.* Por todo lo cual hubo de denominar a su poema *Divina Comedia,* primero a causa del mal comienzo y del feliz final, y segundo, a causa del *modus loquendi: remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant.* Podría creerse en un principio que esto se refiere al uso de la lengua italiana, y que el estilo sea inferior, simplemente, porque la comedia está escrita en italiano y no en latín; pero apenas si podemos atribuir a Dante semejante intención, ya que fué él quien defendió la noble dignidad de la lengua vulgar en su libro sobre la elocuencia, él quién en sus canciones estableció el estilo elevado de la lengua vulgar, y quien, por el tiempo de la epístola a Cangrande, ya había terminado su *Comedia;* por todo lo cual varios investigadores modernos no han querido entender *locutio* en el sentido de lengua, sino en el de modo de expresión, de suerte que Dante habría querido decir que el modo de expresión de la obra no es el del italiano elevado, del *vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale (De vulg. el.* I, 17), para emplear sus propias palabras, sino el del habla popular de todos

los días. En todo caso, no pretende para su obra un estilo trágico elevado, sino, todo lo más, un estilo medio, y ni siquiera esto lo expresa con claridad, ya que cita precisamente un pasaje del *Ars poetica* de Horacio (93 ss.), en el que se dice que la comedia emplea también a veces tonos trágicos, y viceversa. En conjunto, declara a su obra como de estilo bajo, después de que poco antes había hablado de su multitud de sentidos —cosa que no se acomoda en absoluto con el estilo bajo—, y aunque la parte que, juntamente con la carta, él dedica a Cangrande, el Paraíso, la designa varias veces como *cantica sublimis,* y a su *materia* como *admirabilis.* En la *Comedia* misma persiste la vacilación, pero predomina la certeza de que, tanto el contenido como la forma, pueden pretender a la más alta dignidad poética. Es cierto que en el texto mismo llama a su obra "comedia", pero ya hemos enumerado antes todo lo que habla en pro de su plena conciencia de la esencia y rango estilístico de aquélla.

Sin embargo, aunque elige como guía a Virgilio e invoca a Apolo y a las Musas, evita siempre calificar a su poema de elevado en el sentido antiguo. A fin de expresar su particular elevación, forma un concepto especial: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra* (Paraíso, 25, 2/3). Resulta difícil creer que, después de haber encontrado esta expresión y haber terminado la "comedia", haya podido manifestarse tan escolarmente sobre su índole como aparece en el pasaje recién citado de la carta a Cangrande, de cuya autenticidad se ha dudado más de una vez; sin embargo, el prestigio de la tradición antigua, oscurecida además por una pedantesca sistematización, y la propensión hacia clasificaciones teóricas fijas, absurdas a nuestro juicio, eran tan grandes, que no resulta inverosímil esa carta. Los comentaristas de la época, mejor dicho, los que vinieron inmediatamente después, se han manifestado también en un sentido puramente escolar sobre el problema del estilo, aunque hay algunas excepciones. Por ejemplo, Boccaccio, cuyas explicaciones sagaces y que muestran un conocimiento auténtico y humanista de la antigüedad no llegan, sin embargo, a satisfacernos, ya que eluden el problema; y sobre todo el tan vivaz Benvenuto de Imola, quien, después que ha explicado la clásica división tripartita del estilo (el trágico elevado, el polémico-satírico medio, y el cómico bajo), prosigue del siguiente modo:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae ["toda clase de filosofía"], ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum,

regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, it est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcit dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra quam tragoedia vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminatur ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod autor voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis [sic], quamvis in genere suo sit sublimis et excellens... (Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super D. A. Comoediam... curante Jacobo Philippo Lacaita. Tomus Primus, Florentiae 1887, p. 19).[2]

El temperamento de Benvenuto se abre un camino derecho a través de la espesura de la teoría escolástica; este libro contiene todo género de poesía, al igual que todo género de sabiduría, y si su autor lo ha denominado *Comedia*, porque su estilo es bajo y popular, quizá tenga razón al pie de la letra, pero, por su naturaleza, el estilo es grande y elevado.

La plenitud de temas tratados plantea el problema del estilo elevado en la *Comedia* bajo un aspecto totalmente nuevo. Para los provenzales y para los poetas del "estilo nuevo", el amor puro era el único tema grandioso, y aun cuando Dante en su libro de la elocuencia enumera tres de ellos (*salus, venus, virtus,* es decir: hechos de armas, amor y virtud), los otros dos se hallan en casi todas las grandes canciones subordinadas al amor, o envueltos en una alegoría amorosa. La *Comedia* mantiene todavía este marco gracias a la figura y acción de Beatriz, pero ese marco abarca una extensión enorme. La *Comedia* es, entre otras cosas, un poema didáctico enci-

[2] Ahora hay que observar aquí atentamente que, así como en este libro se encuentra todo género de filosofía (según se ha dicho ya), así también se encuentra todo género de poesía. En efecto, quien se ponga a examinarlo sutilmente verá en él la tragedia, la sátira y la comedia. La tragedia, porque describe los hechos de los pontífices, príncipes, reyes, barones y otros nobles y magnates, cosa que es evidente en todo el libro. La sátira, porque reprende admirable y audazmente todos los géneros de vicios, y no perdona dignidad, poderío o nobleza de nadie. Por eso se podría llamar sátira con mayor propiedad que tragedia o comedia. Pero también se le puede llamar comedia, porque según San Isidoro la comedia empieza por cosas tristes y termina en cosas alegres y así este libro empieza por algo triste, que es el infierno, y termina en algo alegre, que es el paraíso de la esencia divina. Pero dirás tal vez, lector: "¿Por qué quieres que yo bautice de nuevo este libro, siendo así que su autor lo llamó *Comedia*?" Lo que yo digo es que el autor quiso llamar *Comedia* el libro a causa de su estilo ínfimo y vulgar, y en efecto, es una obra humilde si se la considera literalmente, aunque sea, en su género, sublime y excelente...

clopédico, en el cual se nos presenta conjuntamente el orden cósmico físico-cosmológico, ético e histórico-político, y es además una obra de arte imitadora de la realidad, dentro de la cual tienen cabida todos los campos imaginables de lo real: pasado y presente, grandeza sublime y vulgaridad despreciable, historia y leyenda, lo trágico y lo cómico, el hombre y el paisaje; finalmente, es la historia de la transformación y salvación de un hombre, Dante, y como tal, una figuración de la historia de la salvación de la humanidad en general. Aparecen en ella figuras de la mitología antigua, fantásticamente demonizadas a veces, aunque no siempre; personificaciones alegóricas y animales simbólicos procedentes de la antigüedad tardía y de la Edad Media, ángeles, santos y bienaventurados del mundo de la cristiandad, cada uno con su significación. Aparecen Apolo, Lucifer y Cristo, Fortuna y Señora Pobreza, Medusa, como emblema de los círculos más bajos del infierno, y Catón de Útica como guardián del Purgatorio. Pero nada de esto resulta novedoso y problemático dentro del marco del estilo elevado, como la aprehensión directa de la realidad de la vida, sin previa selección y ordenación según módulos estéticos, en cuya virtud aparecen todas las formas verbales espontáneas y desacostumbradas en estilo elevado, cuya dureza chocaba al gusto clásico. Y todo este realismo no se desenvuelve dentro de una acción única, sino que se suceden multitud de acciones con los tonos más diversos.

Y, sin embargo, el poema posee una unidad innegable. Descansa en el tema general, en el *status animarum post mortem*, el cual, en tanto que juicio definitivo de Dios, debe constituir una unidad perfectamente ordenada, como sistema teórico, como realidad práctica, y también como figuración estética. El tema debe presentar la unidad de la ordenación divina en una forma hasta más pura y real que el mundo terreno, o cualquier suceso que tenga lugar en él, pues el más allá nos muestra, aun cuando de modo incompleto en tanto no llegue el Juicio final, el cumplimiento del plan divino con muchos menos rodeos y provisionalidad que el mundo terrenal. El orden unitario del más allá que Dante nos presenta lo captamos directamente en el sistema moral, en la distribución de las almas entre los tres reinos y sus subdivisiones: el sistema sigue, en conjunto, la ética aristotélico-tomista. Distribuye los pecadores en el *Inferno*, primero, según el grado de su mala voluntad y, dentro de esta clasificación, según la gravedad de sus actos; los penitentes del *Purgatorio* según la malignidad de sus impulsos, de los cuales han de purificarse: y los bienaventurados del *Paradiso*, según el grado de contemplación divina que se les atribuye.

En este sistema moral se hallan engarzados otros sistemas de orden, el físico-cosmológico y el histórico-político. La situación del infierno, de la montaña de la purificación y de las bóvedas celestes proporciona, junto con la imagen moral del mundo, otra física. La doctrina de las almas, que sirve de base al orden moral, constituye al propio tiempo una antropología fisiológica y psicológica, y todavía ese orden moral se halla vinculado al orden físico de muchas otras maneras. Lo mismo ocurre con el orden histórico-político. La comunidad de los bienaventurados en la rosa blanca del *Empíreo* constituye también el objetivo de la historia de la salvación por el cual se orientan las teorías histórico-políticas y a cuyo tenor deben enjuiciarse todos los acontecimientos histórico-políticos. El poema lo expresa así constantemente y, a veces, muy al detalle (como en los episodios simbólicos de la cima del Purgatorio, del Paraíso terrenal), en forma tal que los tres sistemas —el moral, el físico y el histórico-político— constituyen como una sola imagen que se halla presente en todo momento.

Para comprobar de qué manera la unidad del orden del más allá actúa como unidad del estilo elevado, volvamos a nuestro texto. La vida terrena de Farinata y Cavalcante ha terminado; los avatares de su fortuna han cesado; encuéntranse en un estado definitivo e inalterable, en el cual tan sólo habrá de tener lugar una modificación: la recuperación de sus cuerpos por la resurrección en el Juicio final. Tal como nos los encontramos, son almas separadas de sus cuerpos, a quienes Dante otorga, no obstante, una especie de sombra corporal, de manera que sean recognoscibles y puedan expresarse y sufrir. (Purgatorio, 3, 31 ss.) No les ata a la vida terrena más vínculo que el recuerdo y poseen, además, como Dante explica precisamente en este canto, ciertos conocimientos del pasado y del futuro que sobrepasan la medida humana; perciben con claridad, como présbitas, acontecimientos que tienen lugar sobre la tierra, pero en un pasado o futuro un tanto lejanos, y pueden predecir el futuro, mientras que son ciegos para lo que ocurre en el presente. He aquí la causa del estupor de Dante ante la pregunta que le hace Cavalcante sobre si su hijo vive todavía; asómbrase de su ignorancia, tanto más cuanto que con anterioridad otras almas le habían profetizado el futuro. Así, pues, conservan totalmente su vida terrena en la memoria, aunque ya haya cesado, y por más que se encuentren en un estado que, ya no sólo prácticamente (reposan en ataúdes ardientes), sino también fundamentalmente, difiere de todo posible estado terreno a causa de su inalterabilidad temporal y espacial, no produ-

cen el efecto de muertos, como son en realidad, sino de vivos. Con esto llegamos a lo asombroso y hasta paradójico de lo que se llama el realismo de Dante. Imitación de la realidad es imitación de la experiencia sensible en la vida terrestre, de cuyas características esenciales parece deben formar parte la historicidad, el cambio y el desarrollo, y por mucha libertad que se permita al poeta imitador, éste no puede privar a la realidad de esas cualidades esenciales. Pero los habitantes de los tres reinos se encuentran en un estado inalterable (esta palabra la emplea Hegel en una de las más bellas páginas que se hayan escrito jamás sobre Dante, en sus *Lecciones de Estética)*, a pesar de lo cual Dante sumerge "el mundo viviente de la acción y la pasión humanas, y hasta los actos y destinos individuales, en esta existencia sin cambio". Nos preguntamos, basándonos en nuestro texto, cómo llega a producirse esto. El estado de ambos moradores de ataúd y el del escenario en que se encuentran son, sin duda, definitivos y eternos, pero no ahistóricos. Eneas y San Pablo, y hasta Cristo, han descendido al Infierno, por él marchan Virgilio y Dante; encontramos paisajes, y en los paisajes se agitan espíritus infernales; ante nuestros ojos tienen lugar sucesos, acontecimientos y hasta transformaciones.

Las almas de los condenados, con su cuerpo de sombra, disponen en su morada eterna de apariencia, de libertad de palabra, ademán y hasta movimiento y, por lo tanto, dentro de su misma inalterabilidad, disponen de alguna libertad de cambio. Hemos abandonado la tierra y nos encontramos en un lugar eterno, a pesar de lo cual hallamos en él apariciones concretas y sucedidos concretos, que, no obstante diferir de lo que en la tierra aparece y sucede, guardan con ello, sin duda, una relación necesaria y bien determinada. Comprobamos la realidad de las apariencias de Farinata y Cavalcante por la situación en que se encuentran por sus manifestaciones. En su situación de moradores de los féretros ardientes, exprésase el juicio de Dios sobre la categoría de pecadores a la que apertenecen, la de los herejes y descreídos, pero en sus palabras se manifiesta con todo vigor su índole personal. Esto lo percibimos con la mayor claridad en Farinata y Cavalcante, ya que, siendo pecadores de la misma categoría y en la misma situación, se nos muestran en el más vivo contraste en cuanto individuos de carácter diferente, de diferente destino en la vida pasada y de inclinaciones diferentes. Su destino eterno e inmutable es el mismo, pero sólo en el sentido de que los dos han de sufrir la misma condena, es decir, sólo en el sentido objetivo, ya que aceptan su suerte de una manera muy distinta: Farinata

no concede a su estado mayor atención, mientras que Cavalcante se lamenta en su oscura cárcel de la falta de la dulce luz, poniendo cada uno de minifiesto, por medio de sus ademanes y palabras, una índole peculiar, que no es ni puede ser otra que la que poseyeron en su vida terrena. Más todavía: a causa de que esta vida terrena se ha detenido, y que nada puede ya cambiar o evolucionar en ella, mientras que las pasiones e inclinaciones que otrora la animaron perduran sin encontrar alivio en la acción, origínase así una condensación enorme, y se nos hace visible la figura concentrada de la índole de cada cual, fijada de una vez por todas y con una pureza y resalte que no es posible encontrar jamás en la vida terrenal. Esto forma parte, sin duda, del juicio que Dios ha pronunciado sobre ellos, pues no sólo ha dispuesto las almas por categorías y las ha distribuído en los territorios de los tres reinos, sino que ha reservado también para cada una un estado eterno especial... Por eso, lejos de destruir la forma individual, la ha fijado en un juicio eterno, que la acaba de completar y la pone de manifiesto. Farinata es más grande, poderoso y noble en medio del Infierno que nunca, pues en la vida terrenal jamás había podido presentársele una ocasión como ésta para probar la fuerza de su corazón, y si sus pensamientos y deseos permanecen inmutables, girando alrededor de Florencia y de los gibelinos, de los aciertos y errores de su actividad de antaño, esta pervivencia de su índole terrenal, con su grandeza y su esterilidad, forma parte sin duda del juicio que Dios ha pronunciado sobre él. Cavalcante muestra la misma esterilidad, la misma falta de esperanza, en la pervivencia de su esencia terrenal, y seguramente que durante su vida nunca ha sentido con tanta fuerza su fe en el espíritu del hombre, su amor hacia la dulce luz y hacia su hijo Guido, ni supo expresarlos con tanto vigor como ahora, en que todo es inútil. Debemos pensar también que el viaje de Dante representa para las almas de los muertos una única y última ocasión, por toda la eternidad, de hablar con un ser vivo, circunstancia que impele a muchos a la más interna expresión, y que introduce en la inmutabilidad de su suerte eterna un instante de dramática historicidad.

Por último, de la situación especial de los habitantes del Infierno forma parte el campo de su conocimiento, limitado y ampliado a la vez de un modo particular. Han perdido la facultad de contemplar a Dios, conferida en diverso grado a todas las criaturas sobre la tierra, en el Purgatorio y en el Paraíso y, con eso, también han perdido toda esperanza; conocen el pasado y el futuro del curso de las cosas en el mundo y, así, la esterilidad de la forma personal que han conservado, sin desembocadura posible en la comunidad divina; y abrigan un

apasionado interés por el estado actual de las cosas en la tierra, oculto para ellos. (Muy impresionante en este sentido, junto con Cavalcante y otros varios, Guido da Montefeltro, que habla penosamente a través de la extremidad llameante de su cabeza, en el canto 27, y cuya larga exhortación implorante, impregnada de recuerdos y de lamentaciones, con objeto de que Virgilio permanezca y le escuche, culmina en las palabras del verso 28: *dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra!)*

Vemos, pues, que Dante ha llevado consigo al más allá la historicidad terrenal; sus muertos están, sin duda, desprendidos de la actualidad terrena y de sus vicisitudes, pero el recuerdo y el interés más profundo por ella los conmueven de tal suerte, que impregna ésta todo el ambiente del más allá. En el monte de la purificación y en el Paraíso esta impresión no es tan fuerte, porque ya la mirada no está únicamente vuelta hacia atrás, hacia la vida mundana, como en el Infierno, sino hacia adelante y hacia arriba, de manera que, a medida que ascendemos, tanto más luminosamente abarca la existencia mundana con su finalidad divina. Pero la existencia terrena se conserva siempre, pues sirve de fundamento al juicio divino y a la situación eterna en que el alma se encuentra, situación que no sólo dignifica una inclusión ordinal en un grupo determinado de condenados o bienaventurados, sino una acuñación consciente de la índole terrenal y del lugar especial que le corresponde en el plan del orden divino. El juicio divino consiste, precisamente, en la perfecta actualización del carácter terreno en el lugar que definitivamente le corresponde. Y siempre tienen las almas de los muertos bastante libertad para manifestar su propia y peculiar esencia; muchas veces con dificultad, puesto que la condena o la purga, e incluso el brillo luminoso de su bienaventuranza, les dificulta la aparición y la exteriorización. Más una vez vencido el obstáculo, resalta con mayor eficiencia.

Estos pensamientos se encuentran en la página de Hegel arriba mencionada, y yo los tomé como base de una investigación sobre el realismo de Dante que publiqué hace varios años (*Dante als Dichter der irdischen Welt,* 1929). Entretanto me he preguntado en qué idea de la estructura del acaecer, en qué concepción de la historia, por lo tanto, descansa este realismo de Dante, proyectado en la eternidad inmutable. Así he pretendido penetrar un poco más en el fundamento del estilo elevado de Dante, puesto que su estilo elevado consiste, precisamente, en la ordenación de lo característicamente individual, a veces horrible, feo, grotesco y trivial dentro del juicio divino, cuya majestad sobrepasa toda dignidad mundana. Evidente-

mente, su idea del acaecer no es idéntica a la generalmente difundida en el mundo de hoy, y, desde luego, no lo comprende solamente como evolución natural, como un sistema de acontecimientos sobre la tierra, sino en constante conexión con un plan divino, hacia cuya meta se mueve constantemente el acaecer terreno. Esto no debe interpretarse solamente en el sentido de que la sociedad humana en su conjunto se acerca en movimiento progresivo hacia el fin del mundo y la consumación del reino de Dios, en cuyo caso todo suceso estaría enderezado horizontalmente hacia el futuro, sino también en el sentido de una conexión sempiterna, e independiente de todo movimiento hacia adelante, entre cada acaecer y cada aparición terrenales y el plan divino, o sea que cada manifestación terrena se refiere, inmediatamente, por medio de una multitud de conexiones verticales, al plan de salvación de la Providencia. Pues toda la creación no es sino una multiplicación e irradiación constante del divino movimiento de amor (*non è se son splendor di quella idea che partorisce amando il nostro Sire,* Paraíso, 13, 53/4), y este movimiento de amor es atemporal y actúa en todo momento en todo lo que aparece.

La meta de la historia de la salvación, la blanca rosa en el Empíreo, la comunidad de los elegidos en la contemplación, ya sin velo, de Dios, no es tan sólo una esperanza segura para el futuro, sino que se halla cumplida en Dios desde siempre, y prefigurada en cuanto a los hombres de la misma manera que Cristo se halla prefigurado en Adán. Fuera del tiempo, o en todo tiempo, tiene lugar en el Paraíso el triunfo de Cristo y la coronación de María, y en todo tiempo, el alma cuyo amor no está dirigido hacia una falsa meta, ve a su amado, Cristo, que se esposó por medio de su sangre.

Encontramos en la *Comedia* varios acontecimientos terrenos, cuya relación con el plan divino de salvación está también exactamente expuesta en forma teórica, y entre los cuales se cuenta el más importante desde el punto de vista histórico-político, y al mismo tiempo el más asombroso para un observador moderno: la monarquía universal romana, la cual es, según la interpretación de Dante, la anticipación concreta y terrenal del reino de Dios.

Ya el viaje a los infiernos de Eneas se realiza con vistas al triunfo secular y espiritual de Roma (Infierno, 2, 13 *ss.*); Roma ha sido destinada desde el principio al dominio universal, y Cristo aparece cuando los tiempos se han cumplido, precisamente cuando el mundo habitado descansa en paz en las manos de Augusto. Bruto y Casio, los asesinos de César, purgan junto a Judas en las fauces de Lucifer, y el tercer César, Tiberio, es, como juez legítimo del hombre Cristo, el vengador efectivo del pecado original. Tito es el ejecutor legítimo

de la venganza en los judíos, el águila romana es el ave de Dios, y una vez el Paraíso es llamado *quella Roma onde Cristo è Romano* (comp. Paraíso, 6; Purgatorio 21, 82 *ss.* Infierno, 34, 61 *ss*;; Purgatorio, 32, 102, etc., y también muchos pasajes de la *Monarchia*). Además, el papel de Virgilio en el poema sólo es comprensible partiendo de estos supuestos. Todo esto nos hace recordar la figura de la Jerusalén terrestre y la celeste, y está concebido en una forma totalmente figural; lo mismo que, según el método interpretativo judío-cristiano empleado consecuentemente por San Pablo y los padres de la iglesia con respecto al Antiguo Testamento, Adán es una figura de Cristo, y Eva una figura de la iglesia, y en general cada aparición y cada acaecer del Antiguo Testamento es concebido como "figura", que logra realidad plena por las apariciones y acaeceres de de la encarnación de Cristo —o, para emplear un término usual, se consuma—, así también aparece aquí el Imperio romano universal como figura terrena de la consumación celeste en el reino de Dios.

En mi disertación sobre "Figura", antes mencionada, creo haber demostrado suficientemente que la *Comedia* se funda, por lo general, en intuiciones figurales; he tratado de demostrar en tres de sus más importantes personajes, en Catón de Útica, Virgilio y Beatriz, que su aparición en el más allá es una consumación de su aparición terrestre, y ésta, por el contrario, una figura de la del más allá, y he hecho resaltar que la estructura figural de sus dos polos, figura y consumación, subrayan el carácter concreto e histórico de la realidad, y diferenciándose en esto de las formas simbólicas o alegóricas; de modo que figura y consumación cobran significado en reciprocidad; sin que su contenido significativo excluya, empero, su realidad. Un acontecimiento que haya de interpretarse en sentido figural conserva su sentido textual e histórico, no se convierte en un simple signo, sino que sigue siendo acontecimiento. Ya los padres de la iglesia, y especialmente Tertuliano, San Jerónimo y San Agustín, han defendido con éxito el realismo figural, es decir, el carácter histórico de la realidad de las figuras frente a corrientes espiritualistas-alegóricas. Estas corrientes, que socavan, por así decirlo, el carácter realista del acontecer y ven en éste tan sólo signos y significaciones extrahistóricas, han pasado de la antigüedad tardía a la Edad Media; el simbolismo y alegorismo medieval es, como se sabe, excesivamente abstracto a veces, y muchos vestigios se encuentran en la *Comedia*. Pero lo que predomina en la vida cristiana de la alta Edad Media es el realismo figural, que encontramos en los sermones y en los himnos, en el arte plástico y en los Misterios (cf. capítulo precedente) en pleno florecimiento, y es también el que domina la concepción de Dante.

El más allá es, como dijimos, el acto consumado del plan divino; en relación con él, todo lo que acaece en la tierra es figural, potencial y ha menester de consumación, lo cual es válido también para las diversas almas de los muertos, pues sólo ahí, en el más allá, alcanzan la consumación y acabado, la verdadera realidad de su forma. Su aparición sobre la tierra era tan sólo la figura de esta consumación, en la que hallan castigo, penitencia o premio. La idea de la provisionalidad y necesidad de complementación en el más allá de las criaturas humanas sobre la tierra concuerda también con la antropología tomista, si es exacto lo que Gilson escribe sobre ésta: *une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise plénièrement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité* (*Le thomisme,* 3ª ed., París, 1927, p. 300). Precisamente esto: *la notion complète de leur propre individualité* la consiguen las almas en el más allá de Dante por medio del juicio divino y, lo que concuerda tanto con la concepción figural como con la teoría aristotélico-tomista de la forma, como realidad actual. La relación de "figura consumada" en que los muertos de Dante se hallan con respecto a su propio pasado terrestre se puede comprobar más fácilmente todavía en aquellos casos en los que no solamente se colman el carácter y la índole personal, sino también una función recognoscible ya en la forma terrenal, como, por ejemplo, en el caso de Catón de Útica, cuyo papel de protector de la libertad político-terrenal, que era una simple figura, se consuma en los umbrales del purgatorio como protector de la libertad eterna de los elegidos (Purgatorio, I, 71 *ss.*: *libertà va cercando,* y además *Archiv. Roman.*, XXII, 478–81). La interpretación figural nos resuelve el enigma de la colocación de Catón en un lugar en el que uno se asombra de encontrar a un pagano. Una prueba semejante no se encuentra a menudo, pero en los casos en que es factible nos permite reconocer la concepción fundamental de Dante sobre el individuo en el aquende y el allende. El carácter y la función del hombre ocupan su lugar determinado en el pensamiento del orden divino, y aparecen como figuras en la tierra para consumarse en el más allá.

Figura y consumación poseen, como ya hemos dicho, el carácter de apariciones y acontecimientos reales e históricos; la consumación en un grado más alto e intenso, pues es, con respecto a la figura, *forma perfectior*. Así se explica el poderoso realismo del más allá dantesco. Al decir: "Así se explica", no olvidamos naturalmente el genio del poeta capaz de crear semejantes figuras y, para decirlo con las palabras de los antiguos comentaristas que, según Boecio, distin-

guían entre *causa efficiens, materialis, formalis y finalis* del poema: *causa efficient in hoc opere, velut in domo facienda ædificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus et poeta* (Pietro Alighieri, y en términos parecidos, Jacopo della Lana). Pero el modo especial en que su genio realista cobró cuerpo lo explicamos por su "concepción" figural; ésta nos permite comprender que el más allá sea eterno y, sin embargo, *aparición* perenne e inmutable y, no obstante, cargado de historia. Permite también aclarar cómo este realismo del más allá se diferencia de todo realismo meramente terrenal. En el más allá el hombre ya no está implicado en acción o trama terrena alguna, como ocurre en toda imitación meramente terrena de los sucesos humanos; se halla implicado en un estado eterno, que es la suma y la resultante de todas sus acciones, y que le revela al propio tiempo qué era lo más decisivo en su esencia y en su vida. Por lo tanto, su memoria lo orientaba en una dirección que, para los habitantes del Infierno, resulta penosa y estéril, pero que es la verdadera, la que nos permite descubrir lo decisivo en su vida. En esta situación ofrécense los muertos a la vista de Dante vivo; ha cesado el tenso interés por el futuro desconocido, que es esencial para toda situación secular y su imitación artística, especialmente para la dramática, grave y problemática. Tan sólo Dante puede experimentar en la *Comedia* esa tensión.

Tantísimos dramas acabados se juntan en un solo y gran drama, que es el drama único de la humanidad; todos esos tramas son ejemplos, *exempla,* de obtención o pérdida de la bienaventuranza eterna. Pero las pasiones, torturas y alegrías subsisten, y encuentran su expresión en el estado, palabra y ademán de los muertos; todos los dramas se representan de nuevo ante Dante, prodigiosamente concentrados, muchas veces en pocas líneas, como el de Pia de' Tolomei (Purgatorio, 5, 130), y en ellos se despliega la historia florentina, la italiana, la universal, aparentemente dispersa y fragmentada, pero siempre dentro de un plan. Han cesado la tensión y el desarrollo, signos característicos del acaecer terrenal, a pesar de lo cual las olas de la historia penetran en el más allá, en parte como recuerdo del pasado terrenal, en parte como interés en el presente del mundo, y también como preocupación por el futuro sobre la tierra; y siempre como temporalidad figural conservada en lo eterno y atemporal. Cada muerto experimenta su estado en el más allá como el último acto perenne de su drama terreno.

Dante dice a Virgilo en el primer canto del poema: "Sólo a ti te debo el bello estilo que me ha hecho famoso." Esto es, desde luego, exacto, mucho más exacto aún con respecto a la *Comedia* que con

relación a las obras anteriores y a las canciones. El "motivo" del viaje al Infierno, gran cantidad de motivos aislados y muchos movimientos expresivos se los debe a Virgilio; hasta el cambio de su concepción estilística con respecto al tratado *De vulgari eloquentia,* que lo condujo de lo simplemente lírico-filosófico a la gran epopeya y, por ende, a la representación grandiosa del acontecer humano, sólo pudo haberse realizado sobre la base de los modelos antiguos y, especialmente, de Virgilio. Fué el primero en tener un acceso inmediato al poeta Virgilio, y en él, mucho más que en la teoría medieval, se forma su sentido del estilo y su noción de lo elevado, y gracias a él pudo, también, romper los estrechos marcos de la *suprema constructio* provenzal e italiana contemporánea. Pero cuando emprendió la gran obra, que se halla bajo el signo de Virgilio, lo que le dominaba era la otra tradición, más actual y viva: su gran poema fué figural y con mezcla de estilos, esto último a causa precisamente de la concepción figural; fué una "comedia", y también en cuanto formación estilística, cristiana. Después de todo lo dicho sobre el particular en el curso de estas interpretaciones, no necesita mayor aclaración el hecho de que su concepción, y el correspondiente tratamiento estilístico, de todo el acontecer terreno como sublime configuración "figural", sin ninguna limitación estética en cuanto al tema o a la expresión, esté inspirada por el espíritu cristiano y tenga un origen cristiano. De donde surge también la unidad de todo el poema, que presenta una multitud de temas y acciones en una conexión única y universal, aunadora de cielo y tierra: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra.*

Pero, por otra parte, fué también el primero que sintió la *gravitas* del estilo elevado, peculiar a la antigüedad, la llevó a la práctica y hasta la superó. Diga lo que quiera, sea bajo, grotesco, horrible o sarcástico, se mantiene siempre en un tono elevado; jamás el realismo de la *Comedia* podría caer en lo bufo, y servir al regocijo popular, como ocurrió con el del teatro cristiano. El tono elevado de Dante es inconcebible en obras épicas medievales anteriores y, como se puede demostrar con muchos ejemplos, está formado sobre modelos antiguos (un bello ejemplo, su fórmula exhortativa con *se,* derivada del clásico giro con *sic;* véase G. Bonfante en las *Publications of the Mod. Lang. Assoc.,* LVII, 930). La poesía predantesca en lengua vulgar, sobre toda la cristiana, es en su conjunto totalmente ingenua con respecto a la cuestión del estilo, a pesar de la influencia de la retórica escolástica, a la que tanto se ha aludido en los últimos tiempos. Pero Dante, aunque toma su material del habla popular más espontánea, y a veces de la más baja, ha perdido la ingenuidad;

imprime a cada giro la gravedad de su tono, y cuando canta el orden divino del mundo coloca al servicio de este propósito construcciones de períodos y modos de enlace de oraciones que dominan masas gigantescas de ideas y de sucesos: nada parecido había habido en la poesía desde la antigüedad (un ejemplo entre muchos, Infierno, 2, 13-36). ¿Es el estilo de Dante un *sermo remissus et humilis* todavía, como él mismo dice, y como debe ser el estilo cristiano incluso en lo elevado? Quizá podría responderse afirmativamente; tampoco los padres de la iglesia han desdeñado el arte retórico consciente, ni siquiera San Agustín; lo decisivo son la causa y la mentalidad a cuyo servicio están los medios artísticos.

En nuestro pasaje tenemos a dos condenados introducidos en estilo elevado, y cuya índole terrenal se conserva en plena realidad en el más allá. Farinata es tan grande y orgulloso como siempre, y Cavalcante no ama menos la luz del mundo y a su hijo Guido y, en su desesperación, hasta más aún que antes en la tierra. Así lo ha querido Dios, y así se acomodaba en el realismo figural de la tradición cristiana. Pero antes nunca había sido llevado tan lejos; nunca habían sido empleados tanto arte y fuerza expresiva, ni apenas en la antigüedad, para llevar la forma terrena de la figura humana a una intuibilidad casi dolorosamente intensa. Precisamente la indestructibilidad cristiana del hombre entero se lo permitía; y por lo mismo que lo realizó con tanto vigor y tanto realismo, abrió camino a la propensión de la índole por la autonomía; creó en pleno más allá un mundo de formas y pasiones terrenas que, por sus efectos, sobrepasa su propio marco y se hace independiente; la figura supera la consumación, o por mejor decir: la consumación sirve para hacer resaltar con mayor eficiencia la figura.

Debemos admirar a Farinata, y llorar con Cavalcante; lo que propiamente nos conmueve no es que Dios los haya condenado, sino que el uno permanece incólume y que el otro se lamenta tan conmovedoramente por su hijo y por la dulce luz. La horrible situación en que los sume su condena sirve al mismo tiempo de medio para intensificar el efecto de estas emociones completamente humanas. Pero el problema, según me parece, está concebido demasiado estrechamente cuando, como con frecuencia se hace, nos fijamos únicamente en la admiración o campasión de Dante por algunos habitantes del Infierno. Lo esencial, me parece, no se limita ni al Infierno ni tampoco a la simpatía o admiración de Dante; por todas partes encontramos ejemplos, en los cuales el efecto de la forma y del destino humanos supera el de la situación eterna, o la pone a su servicio. Sin duda que los condenados nobles como Francesca de Rimi-

ni, Farinata, Brunetto Latini o Pier della Vigna son buenos ejemplos de lo que digo; pero me parece que se desplaza el acento, cuando se las toma con exclusividad, pues para una doctrina de salvación, que hace depender el destino eterno de la gracia y del arrepentimiento, figuras semejantes son tan indispensables en el Infierno como las de los de los paganos virtuosos en el Limbo. Pero cuando uno se pregunta por qué fué Dante el primero en sentir con tanta fuerza lo trágico de estos personajes y en expresarlo con el máximo vigor, se amplía el círculo de nuestra consideración; porque Dante ha tratado todo lo terrenal en que puso su mano con el mismo vigor. Cavalcante no es grande, y a personas como el glotón Ciacco o el enfurecido Filippo Argenti las trata con desprecio conmiserativo o con repugnancia, lo cual no impide que también en estos casos la imagen de las pasiones humanas, en su consumación supraterrestre y totalmente individual sobrepase con mucho a la imagen del castigo colectivo, y que ésta sirva muy a menudo sólo para intensificar el efecto de aquélla. Lo mismo ocurre con los elegidos del Purgatorio o del Paraíso. Casella cantando una canción de Dante, y sus oyentes (Purgatorio, 2); Buoconte, relatando su muerte y el destino de su cuerpo (Purgatorio, 5); Estacio, arrodillándose ante su maestro Virgilio (Purgatorio, 21); el joven rey de Hungría Carlos Martel de Anjou, expresando tan encantadoramente su afección por Dante (Paraíso, 8); Cacciaguida, el orgulloso abuelo de Dante, patriarcal, atiborrado de historia de la ciudad florentina (Paraíso, 15–17) e incluso el apóstol Pedro (Paraíso, 27), y ¡cuántos más aún despliegan ante nuestros ojos un mundo de vida histórica y terrenal, actos, impulsos, sentimientos y pasiones humanas, en cantidad y con vigor que apenas podría ofrecernos el mismo escenario terrenal! Claro que todos ellos se encuentran sólidamente engarzados en la ordenación divina, y claro también que un gran poeta cristiano está autorizado a retener la humanidad terrestre en el más allá y la figura en la consumación y a perfeccionarla en la medida de sus fuerzas. Pero el gran arte de Dante lleva esto tan lejos, que el efecto resulta terrenal, y en la consumación, la figura conmueve al oyente demasiado. El más allá se convierte en el teatro del hombre y de sus pasiones.

Piénsese en el arte figural anterior, en los Misterios, en la plástica eclesiástica, que no han osado salir, o lo han hecho muy tímidamente, de lo ofrecido directamente por la historia bíblica, y que empezaron a imitar la realidad y el individuo tan sólo con el fin de animar el acontecimiento bíblico, y compáreseles con Dante, que

hace revivir dentro del marco figural todo el mundo histórico, y en éste, todo hombre con el que se tropieza.

Se trata, desde luego, de la pretensión que, desde un principio, ha mantenido la interpretación judeo-cristiana del acaecer. Pretende validez universal, pero la plenitud de vida incluída en la interpretación es tan rica y vigorosa, que sus manifestaciones conquistan un sitio en el alma del oyente, con independencia de toda interpretación. Quien oye el grito de Cavalcante: *non fiere li occhi suoi il dolce lome?*, o quien lee los versos hermosos, suaves y encantadoramente femeninos que dice Pia de' Tolomei, antes de rogar a Dante que se acuerde de ellos en la tierra (*e riposato de la lunga via*, Purgatorio, 5, 13), queda embargado por una emoción interior que concierne al hombre y no inmediatamente al orden divino en el cual alcanza éste su consumación. Su situación eterna dentro del orden divino aparece tan sólo como escenario, y su irrevocabilidad intensifica aún más el efecto de humanidad mantenido en todo su vigor.

Desemboca en una experiencia directa de la vida, que sobrepasa a todo lo demás, en una concepción del hombre, tan variada en su extensión como profundamente arraigada en el sentimiento, en una iluminación de sus emociones y pasiones que conduce a un cálido interés, sin reservas, por ellas, e incluso a la admiración por su diversidad y grandeza. Y en este interés inmediato y admirativo por el hombre, la indestructibilidad del hombre íntegro, histórico e individual, fundada en el orden divino, vuélvese *contra* este orden, empleándolo para sus fines y opacándolo: la imagen del hombre se antepone a la imagen de Dios. La obra de Dante presta realidad a la esencia cristiano-figural del hombre, y la destruye en esa realización; sólidos marcos se rompen por la fuerza de las imágenes que encierran.

Los desórdenes groseros hacia los que conducía el realismo bufo de los Misterios en la Edad Media tardía no son, ni con mucho, tan peligrosos para la subsistencia de una concepción cristiano-figural del acaecer como el estilo elevado de este poeta, en el que los hombres se ven y se reconocen a sí mismos. En esta consumación la figura se hace independiente, de modo que aun en el Infierno hay grandes almas, y en el Purgatorio algunas almas olvidan el camino de la purificación durante algunos momentos por la dulzura de un poema, de una obra humana. Y la figura humana se impone, a consecuencia de las condiciones especiales de la consumación propia en el más allá, con más fuerza, más concreción y más peculiaridad que en la misma poesía antigua. Pues un desarrollo histórico-indi-

vidual forma parte de la consumación propia, que comprende toda la vida pasada, tanto objetivamente como en el recuerdo; una historia peculiar en cada caso, cuyo resultado aparece ya acabado ante nosotros, pero cuyos estadios nos son representados a veces con gran detalle. Nunca se nos oculta por completo, y percibimos, con mucha mayor exactitud de la que la antigua poesía podía proporcionarnos, el devenir histórico-interno en el ser atemporal.

IX

FRAY ALBERTO

En un famoso cuento del *Decamerón* (4, 2), Bocaccio nos habla de un vecino de Imola, cuya situación se había hecho tan insostenible en su ciudad natal a causa de su vida licenciosa y de sus trapacerías, que optó por abandonarla. Se dirigió a Venecia, donde se hizo hermano franciscano y hasta sacerdote, púsose de nombre Fray Alberto y se las arregló de modo que, por medio de espectaculares prácticas de penitencia y beatas gesticulaciones, fué considerado como hombre grato a Dios y digno de confianza. Un día contó a uno de sus penitentes, persona particularmente estúpida y engreída, mujer de un comerciante que se hallaba ausente por viaje, que el ángel Gabriel se había enamorado de su belleza y deseaba visitarla durante la noche; después la visitó él mismo como ángel Gabriel y gozó de ella. Así continúan las cosas durante algún tiempo, hasta que todo acaba mal, de la manera siguiente:

Pure avenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco saie aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell' altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così di leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè m'ama, si come la più bella donna, por quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fè di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per le piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marido; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell' altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato

ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi di gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall altra parte del canale, in una casa, che apperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.[1]

La historia, como hemos dicho, acaba muy mal para Fray Alberto; su anfitrión se entera en el Rialto de lo ocurrido durante la noche en casa de Madonna Lisetta y adivina a quién alberga;

[1] Ocurrió un día que estando la señora Lisetta con una comadre suya, discutiendo de cuestiones de belleza, con la intención de enaltecer la suya a costa de la de las demás, la boba de ella dijo lo siguiente: Si vos supierais a quién agrada mi belleza, en verdad que no volveríais a hablar de ninguna otra. Entonces picó la curiosidad a la comadre, y como la conocía bien, le dijo: Señora, quizá diréis verdad, pero no sabiendo quién es, no puede una cambiar tan fácilmente de opinión. Entonces dijo la mujer, con su estupidez: Comadre, no debiera decirlo, pero mi amante es el ángel Gabriel, que me ama más que a sí mismo, porque yo, según dice él, soy la mujer más hermosa en este mundo de Dios. A la comadre le entraron ganas de reír, pero por si podía hacerla hablar más se contuvo, y dijo: Por Dios, señora, que si el ángel Gabriel es vuestro amante y os dice eso, entonces debe ser verdad, pero yo no creía que los ángeles hicieran estas cosas. Dijo la mujer: Comadre, estáis muy equivocada, por las llagas de Cristo que lo hace mejor que mi marido, y me dice que también lo hacen ellos allá arriba, pero porque yo le parezco más bella que ninguna de las del cielo, se ha enamorado de mí y viene a estar conmigo a menudo, ¿qué me decís ahora? Apenas la comadre se había ido del lado de la señora Lisetta, cuando le pareció que tardaría mil años en encontrarse en un lugar donde pudiera contar estas cosas, y hallándose en una fiesta en compañía de otras mujeres, les dió la noticia con pelos y señales. Estas mujeres lo contaron a sus maridos y a otras mujeres, y éstas a su vez a otras, de modo que en menos de dos días toda Venecia estaba al corriente. Pero entre aquellos a cuyos oídos llegó la cosa, hallábanse los cuñados de Lisetta, los cuales, sin decirle nada, tomaron la decisión de dar con aquel ángel y ver si sabía volar, y estuvieron varias noches al acecho. Pero ocurrió que algo llegó también a oídos de Fray Alberto, el cual se encaminó una noche a casa de la mujer, para reprenderla. Apenas se había despojado de sus vestiduras, cuando los cuñados de ella, que lo habían visto venir, acudieron a la puerta de la habitación para abrirla. Sintiendo lo cual Fray Alberto, comprendiendo lo que ocurría, se levantó, y no teniendo otra salida, abrió una ventana que daba al canal mayor, y se arrojó al agua. Había gran fondo, pero sabía nadar bien, de modo que no le ocurrió nada malo; nadó hacia la otra orilla del canal, dirigiéndose rápidamente hacia una casa que estaba abierta, y rogó a un hombre que dentro se hallaba que, por el amor de Dios, le salvase la vida, contándole una fábula para explicarle por qué motivo se encontraba allí a aquellas horas y desnudo. El buen hombre sintió piedad, y teniendo que ir a sus quehaceres, lo metió en su lecho, le dijo que estuviera allí hasta que él volviera y, encerrándolo dentro, se fué a sus asuntos. Cuando los cuñados de la mujer entraron en la habitación, se encontraron con que el ángel Gabriel había salido volando, dejándose las alas, con lo cual se sintieron chasqueados, y diciendo grandes groserías a la mujer, la dejaron desconsolada, yéndose a su casa con el arnés del ángel.

saca a Fray Alberto una gran suma de dinero y después lo traiciona, por cierto de una manera tan repugnante, que el Hermano se convierte en el punto central de una escena pública, de cuyas consecuencias morales y prácticas no vuelve a reponerse jamás. (Casi se siente compasión hacia él, sobre todo cuando se piensa con cuánta alegría y aprobación nos cuenta Boccaccio otras andanzas eróticas de religiosos, que no son mejores que éste (p. e. 3, 4, la historia del monje Don Felice, que convence al marido de su querida para que haga una penitencia ridícula, que lo obliga a permanecer por la noche fuera de casa, o 3, 8, la de un abad, que expide al purgatorio por cierto tiempo al marido de la suya, y aún allá lo manda hacer penitencia).

El trozo reproducido presenta las crisis del cuento; consiste en la conversación de Madonna Lisetta con su comadre, y en las consecuencias de la misma: difusión del extraño rumor por la ciudad, decisión de los parientes, a cuyos oídos también había llegado, de atrapar al ángel, y escena nocturna, en la cual el Hermano se salva del peligro momentáneo por medio de un atrevido salto al canal. La conversación entre ambas mujeres es una escena muy bien construída, tanto psicológica como estilísticamente, y llena de vida. Lo mismo la comadre, que con su astuta cortesía y reprimiendo la risa, exterioriza cierta duda a fin de hacer charlar más a Lisetta, que esta misma, que por afán de ostentación se deja llevar más allá de los límites de su congénita estupidez, hacen un efecto muy verdadero y natural. No obstante, los medios estilísticos que emplea Bocaccio no son en modo alguno populares; su prosa, formada en modelos antiguos y en preceptivas retóricas medievales, que ha sido a menudo analizada, hace entrar en juego todas sus artes: concentración de varios hechos en un período, cambios y yuxtaposiciones en la colocación de las palabras con el fin de resaltar lo importante, el ritmo acelerado o retardado en el desarrollo de la acción, el efecto rítmico-melódico.

Ya la frase que sirve de introducción es un período rico, y los dos gerundios *essendo* y *quistionando,* el uno al principio y el otro al final, con un cómodo espacio entre ellos, son tan deliberados como el realce sintáctico de *la sua* como fin de la primera de dos cláusulas rítmicamente muy parejas, la segunda de las cuales termina con *ogni altra.* Cuando llegamos a la conversación, empieza la buena Lisetta casi a cantar de pura catisfacción; *se voi sapeste a cui la mia bellezza piace*. . . Su segundo parlamento es aún más bello, con la gran cantidad de partes de oración cortas, casi del mismo número de sílabas, en las que predomina el llamado *cursus velox,* y la más

hermosa de las cuales: *ma l'intendiménto mío / è l'ágnolo Gabriéllo,* suena como un eco en la respuesta de la comadre: *se l'ágnolo Gabriéllo / è vóstro intendiménto.* En este segundo parlamento aparecen primeramente vulgarismos: *intendimento,* de un colorido más bien social que local, no debía pertenecer con esta significación (algo como *desiderium,* en español "tesoro") al lenguaje elegante, como tampoco el giro (que constituye a su vez una hermosa cláusula) *nel mondo* o *in maremma.* Cuanto más se acalora, tanto más abundantes se hacen las formas populares e incluso dialectales: el veneciano *marido* en la encantadora frase que realza la alabanza de las hazañas eróticas del ángel Gabriel con la fórmula interjectiva: *per le piaghe di Dio;* y el efecto final, también veneciano, *mo vedi vu,* cuya ordinaria fanfarria produce un efecto tanto más cómico cuanto que hace tan sólo un instante había cantado dulcemente otra vez: *...ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me...*

Los dos períodos que siguen comprenden la difusión del rumor por la ciudad en dos etapas: la primera va de la *comare* hasta la *brigata di donne,* la segunda de *queste donne* hasta Vinegia o, si se quiere, la primera desde *partita* hasta *raccontò,* la segunda desde *dissero* hasta *fu tutta ripiena:* las dos son agitadas en sí mismas. La primera por la impaciencia de la comadre por deshacerse de su secreto, impaciencia cuya opresión al principio y alivio al final se ponen de relieve en un movimiento correspondiente de los verbos (*partita... le parve mille anni che ella fosse... dove potesse... e ragunatasi... ordinatamente raccontò);* la segunda por la expansión del radio de divulgación, expresada progresiva y paratácticamente. De ahora en adelante la narración se hace más rápida y dramática. Ya la frase siguiente abarca desde el momento en que llega el rumor a oídos de los parientes hasta su acecho nocturno, a pesar de lo cual todavía presenta algunas pinceladas de colorido, en parte objetivas y en parte psicológicas. Esta frase parece no obstante relativamente vacía y tranquila al lado de las dos siguientes, que hacen transcurrir toda la escena nocturna en casa de Lisetta, hasta el atrevido salto de Fray Alberto, en dos períodos, que no constituyen sin embargo más que un solo movimiento. Esto ocurre por el encadenamiento de formas hipotácticas, en el que juegan el papel principal las construcciones de participio, tan empleadas por Boccaccio.

La primera frase empieza todavía suavemente con su verbo principal *avenne,* y la correspondiente oración de sujeto *che... venne...;* pero en la oración de relativo que la sucede: *il quale,* o sea, una oración subordinada de segundo grado, se desencadena la

catástrofe: *andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati... furono all'uscio.* Y ahora sigue una corriente de formas verbales que se persiguen unas a otras: *sentendo, e avvisato, levatosi, non avendo, aperse, e si gittò.* Esto hace el efecto, aunque no sea más que por la brevedad de los comprimidos fragmentos de oración, de un atropellamiento rápido y dramático, y causa también por el mismo motivo la impresión, a pesar del origen clásico de las formas estilísticas empleadas, de algo no literario en absoluto. Permanecemos en el tono de lo narrativo, tanto más cuanto que la colocación de los verbos, y con ello la longitud y el *tempo* de los fragmentos de oración más tranquilos entre uno y otro, cambia constantemente en una forma artísticamente espontánea: *sentendo* y *avvisato* están muy juntos, como *levatosi* y *non avendo,* en seguida viene *aperse,* pero sólo después de la oración de relativo concerniente a la ventana aparece el *si gittò* final.

No está además muy claro para mí por qué Boccaccio hace que el Frate oiga algo de los rumores que circulan; un mozo tan avisado como él no se metería en el peligro únicamente para hacerle algunos reproches a Lisette, si hubiera tenido la menor sospecha del riesgo. Hubiera sido mucho más natural, según me parece, que no supiera nada, puesto que para su rápida y atrevida huída no es necesaria una explicación especial basada en una sospecha preconcebida. ¿O tenía Boccaccio algún otro motivo? No veo ninguno.

Mientras que el Hermano nada por el canal, la narración se hace más tranquila por un instante, más distendida, más lenta; aparecen verbos principales en pretérito imperfecto descriptivo y en coordinación; pero apenas ha llegado a la otra orilla, vuelve otra vez el impulso precipitado de los verbos, particularmente al entrar en la casa extraña: *prestamente se n'entrò, pregando... che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè... fosse.* También los trozos situados entre los verbos son cortos o perentorios; *quivi a quella ora e ignudo* es extremadamente concentrado y apremiante. Después baja la marea: las oraciones siguientes están desde luego muy llenas todavía de datos objetivos y por lo tanto de hipotaxis de participio, pero dominadas sin embargo por oraciones principales, que progresan gradual y uniformemente y están ligadas entre sí por medio de "y": *mise, et dissegli, e andò;* todavía muy dramáticas *entrati... trovarono che... se n'era volato;* y distendiéndose progresivamente en la continuación paratáctica *dissero, e ultimamente lasciarono stare, e tornarsi.*

Estos artificios no los encontramos en las narraciones más antiguas. Tomemos un ejemplo cualquiera de las farsas en verso del

francés antiguo, que surgieron en su mayor parte un siglo antes de Boccaccio aproximadamente. Elijo un trozo del *fablel Du prestre qui ot mere a force* (del manuscrito berlinés Hamilton 257, según el texto de G. Rohlfs, *Sechs altfranzösische Fablels,* Halle 1925, p. 12). Háblase allí de un sacerdote que tiene una madre muy mala, fea y codiciosa, que él mantiene alejada de su casa, mientras mima mucho a su querida, especialmente con vestidos. La vieja pendenciera se lamenta de esto, y él le contestá:

"Tesiez", dist il, "vos estes sote;
De quoi me menez vos dangier,
Se du pein avez a mengier,
De mon potage et de mes pois;
Encor est ce desor mon pois,
Car vos m'avez dit mainte honte."
La vieille dit: "Rien ne vos monte
Que ie vodre d'ore en avant
Que vos me teigniez par covent
A grant honor com vostre mere."
Li prestre a dit: "Par seint pere,
James du mien ne mengera,
Or face au pis qu'ele porra
Ou au mieus tant com il li loist!"
"Si ferai, mes que bien vos poist",
Fet cele, "car ie m'en irai
A l'evesque et li conterai
Vostre errement et vostre vie,
Com vostre meschine est servie.
A mengier a ases et robes,
Et moi volez pestre de lobes;
De vostre avoir n'ai bien ne part."
A cest mot la vieille s'en part
Tote dolente et tote irée.
Droit a l'evesque en est allée.
A li s'en vient et si se claime
De son fiuz qui noient ne l'aime,
Ne plus que il feroit un chien,
Ne li veut il fere nul bien.
"De tot en tot tient sa meschine
Qu'il eime plus que sa cosine;
Cele a des robes a plenté."
Quant la vieille ot tot conté
A l'evesque ce que li pot,
Il li respont a un seul mot,
A tant ne li vot plus respondre,
Que il fera son fiz semondre,
Qu'il vieigne a court le jour nommé.
La vieille l'en a encliné,
Si s'en part sanz autre response.
Et l'evesque fist sa semonse

A son fil que il vieigne a court;
il le voudra tenir si court,
S'il ne fet reson a sa mere.
Je criem trop que il le compere.
Quant le termes et le jor vint,
Que li evesques ses plet tint,
Mout i ot clers et autres genz,
Des proverres plus de deus cens.
La vieille ne s'est pas true,
Droit a l'evesque en est venue
Si li reconte sa besoigne.
L'evesque dit qu'el ne s'esloigne,
Car tantost com ses fiz vendra,
Sache bien qu'il le soupendra
Et toudra tot son benefice...[2]

La vieja comprende mal la palabra *soupendra*, y cree que van a colgar a su hijo. Se arrepiente entonces de haberlo acusado, y en su angustia, señala al sacerdote que llega primero como hijo suyo. El obispo increpa de tal manera al inocente, que éste no puede llegar a pronunciar palabra; aquél le ordena que lleve consigo a su madre y que en adelante se comporte con ella decentemente, como debe ser, y ¡pobre de él si se presentan nuevas quejas! El hombre, aturdido, monta a la vieja en su caballo y se encuentra en el camino de vuelta al verdadero hijo, a quien cuenta su aventura, mientras que la vieja hace señas a éste de que no la descubra. El otro termina la narración manifestando que daría de buen grado cuarenta *livres* a quien lo

[2] "Callaros —dijo él— sois tonta. ¿De qué me acusáis, si tenéis pan que comer, y mi cocido y mis guisantes? Y todavía esto es contra mi voluntad, pues me habéis insultado muchas veces." "De nada os sirvo —dijo la vieja—, pero yo querré de ahora en adelante que os obliguéis a tenerme en gran honra, como madre vuestra que soy." El sacerdote dijo: "¡Por el Santo Padre, que no tendrá más de lo mío para comer, haga lo que haga!" "Sí, haré —dijo la vieja— algo que os pesará, pues me iré al obispo y le contaré vuestra vida licenciosa; y qué bien tenéis a vuestra querida. Ella tiene comida y ropa bastante, mientras que a mí queréis alimentarme con buenas palabras, y no tomo parte en vuestro bienestar." Con estas palabras vase la vieja, toda quejosa y airada. Se fué derecha al obispo, llegóse a él y se quejó de que su hijo no la quería, como si ella fuera un perro, y que no deseaba hacerle bien alguno, pues más que nada le importaba su amante, a quien quería más que a sus parientes, y que tenía vestidos en abundancia. Cuando la vieja lo hubo contado todo al obispo, éste le respondió solamente una palabra, más no quiso contestar: que él haría llamar a su hijo para que viniese ante él un día señalado. La vieja se inclinó y partió sin pronunciar palabra.

El obispo mandó llamar al hijo para que compareciera, haciéndole saber que lo ataría corto si no concedía sus derechos a la madre. Temo que lo habrá de pagar caro. Cuando se cumplió el plazo y vino el día en que el obispo celebró su juicio, hubo muchos clérigos y otras gentes, y más de doscientos párrocos. La vieja no se calló, fuése derecha al obispo y le contó una vez más su petición. El obispo le dice que no se vaya, pues tan pronto como su hijo venga, verá que le suspenderá y le privará de todos sus beneficios...

librara de su cargamento. Bien, dice el hijo, negocio hecho, dadme el dinero, y os tomaré la vieja. Y así sucede.

También aquí comienza el trozo reproducido con una conversación realista, una escena cotidiana, la querella entre madre e hijo, y también la conversación tiene su temperatura: así como en la otra la comadre, con sus objeciones amables y astutas, hace hablar cada vez más a Lisetta, hasta que ésta revela su secreto, en ésta la vieja, por medio de sus palabras pendencieras, va irritando a su hijo hasta que éste monta en cólera y la amenaza con privarla también de su provisión de alimentos, tras lo cual la madre, ardiendo asimismo de ira, corre hacia el obispo.

Aunque no puede determinarse con facilidad el dialecto de esta pieza (Rohlfs considera probable el de la Isla de Francia), en todo caso el tono de la conversación es mucho más popular y menos estilizado que en Boccaccio, y se expresa en la forma en que el pueblo, al que pertenece también el bajo clero, suele hablar; ininterrumpidamente paratáctico, con preguntas y exclamaciones vivaces, lleno de giros populares y extremadamente directo. El tono del narrador mismo no se diferencia esencialmente del de sus personajes; también él relata en el mismo tono simple, plástico y lleno de vida, con los medios más modestos y las palabras más corrientes. La única estilización que acomete es la forma versificada, los octosílabos pareados, que favorecen construcciones muy sencillas y cortas y no presienten nada de la diversidad rítmica de posteriores géneros de versificación narrativos, como los de Ariosto o Lafontaine.

La ordenación del relato que sigue a la conversación no tiene nada de artística, aun cuando gracias a su frescor resulta agradable; en sucesión paratáctica, sin anudamiento ni desenlace, sin síntesis alguna de lo accidental, sin cambio ninguno del *tempo*, la historia prosigue o vacila. A fin de hacer notar que el *quid* está en la palabra *soupendre*, la escena de la vieja ante el obispo tiene que ser repetida, y el obispo ha de tomar su decisión tres veces. No hay duda que a causa de esto y, en general, de la cantidad de detalles y versos de relleno, intercalados para vencer dificultades de rima, la narración alcanza una amplitud agradable, pero su composición es tosca, y su carácter puramente popular, en el sentido de que el narrador mismo pertenece al pueblo del que habla y, naturalmente, para quien habla. Su propio horizonte no es, social y moralmente hablando, mayor que el de sus personajes y que el de los oyentes a quienes quiere hacer reír con su historia. Narrador, narración y auditorio pertenecen al mismo mundo, al del pueblo bajo, iletrado, sin exigencias estéticas ni morales. Con lo cual tiene que ver la caracterización de los

personajes y su forma de actuar, desde luego vivaz e intuíble, pero relativamente cruda y sin matices; trátase de tipos populares como cualquiera podía conocer en aquel entonces: un cura aldeano, accesible a los placeres mundanos de todo género, y una vieja gruñona: los personajes secundarios no se caracterizan por su peculiaridad, sino por su comportamiento, el cual se deriva directamente de una situación dada.

Por el contrario, en el caso de Fray Alberto, se nos informa de sus antecedentes, por los que deducimos la clase particular de astucia maligna e ingeniosa que le caracteriza; la tontera de Madonna Lisetta y su estólida ostentación de las gracias femeninas son, en su mezcla, únicas en su género. Lo mismo ocurre con los personajes secundarios: la comadre o el *buono uomo*, en quien Fray Alberto busca la salvación, poseen una vida e índole propias que, si bien levemente indicadas, no por eso dejan de ser claramente reconocibles. Hasta se nos revela algo muy característico sobre el tipo y el temple de los parientes de Lisetta, en el chiste feroz: *si posero in cuore di trovare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare*; las últimas palabras se aproximan a la forma que hoy se denomina "discurso vivido". A esto hay que añadir que el escenario de todos los sucesos está circunscrito con mucha mayor precisión que en el *fablel*; este último puede desarrollarse en cualquier lugar de las regiones campesinas francesas, y su peculiaridad dialectal, incluso en el caso de que pudiera ser exactamente determinada, sería totalmente casual y sin importancia; la narración de Boccaccio es pronunciadamente veneciana. Recordamos además que el *fablel* francés está ligado de un modo muy general a un determinado ambiente de campesinos y pequeños burgueses, cuyas diferencias locales, caso de que sean perceptibles, están condicionadas únicamente por el lugar accidental donde se ha originado la farsa; pero con Boccaccio tenemos que habérnoslas con un autor que, junto a este escenario veneciano, ha escogido también muchos otros escenarios para sus farsas: como Nápoles en el cuento de Andreuccio da Perugia (2,5), Palermo en el de Sabaetto (8,10), Florencia y sus alrededores en una larga serie de cuentos. Esto que decimos de los escenarios es igualmente válido para el medio social: Boccaccio abarca con la vista y describe de la forma más concreta todas las capas sociales, todos los oficios y clases de su tiempo. La distancia entre el arte del *fablel* y el de Boccaccio no se muestra tan sólo en lo estilístico: la caracterización de los personajes y los escenarios locales y sociales están al mismo tiempo mucho más individualizados y son mucho más amplios. La pericia artística consciente del hombre que se halla por encima de sus temas,

y que se sumerge en ellos sólo en la medida que juzga conveniente, puede disponer el cuadro narrativo a voluntad.

Los cuentos italianos del tiempo de Boccaccio que conocemos ofrecen más bien el carácter de anécdotas morales o chistosas; para una representación adecuada de personajes o escenarios, tanto sus recursos verbales como el horizonte de sus ideas y opiniones son demasiado restringidos. Muestran a veces cierta contenida elegancia en la expresión, pero quedan muy por bajo del *fablel* en cuanto a vigor plástico. He aquí un ejemplo:

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domistichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene! (Del *Novellino,* edición Letterio di Francia, Turín, 1930. Novella 87, p. 146.) [3]

En este pequeño trozo lo único que importa es la contestación cómica y de doble sentido del sacerdote, todo lo demás es tan sólo preparación y está relatado en una parataxis un poco diluída, sin actualización sensible de ningún género y por derecho. Muchísimas historietas del *Novellino* son anécdotas cortas parecidas, que tienen como tema un dicho ingenioso; uno de los subtítulos del libro dice consecuentemente: *Libro di Novelle e di bel parlar gentile.* Contiene también trozos más largos, los cuales no son ya generalmente chuscos, sino narraciones morales didácticas; pero el estilo es siempre el mismo; paratáctico diluído, alineando los episodios como en un hilo, sin resalte plástico y sin espacio vital de sus personajes. La innegable pericia artística del *Novellino* se esfuerza principalmente en la formulación breve y clara de los datos principales del suceso narrado en cada caso, con lo que sigue el ejemplo de las colecciones medievales de paradigmas morales en lengua latina, los *exempla,* a los que supera por la ordenación, elegancia y frescura de la expresión. Apenas si se ocupa de actualización sensible, pero es claro que esta limitación suya y de sus contemporáneos italianos está condicionada por el estado de la lengua y del espíritu en la época. El italiano vulgar era todavía demasiado pobre e inarticulado; el horizonte de ideas y opiniones, demasiado estrecho y constreñido para que fuera posible una disposición más libre de los hechos y una plasmación sensible de múltiples fenómenos. Toda la fuerza plasmadora sensible se concentró en una chanza, como en la contestación del sacerdote.

---

[3] Fué uno a confesarse con su cura, y le dijo entre otras cosas: Yo tengo una cuñada, y mi hermano está lejos, y cuando yo vuelvo a casa, con una confianza muy grande ella se sienta en mis rodillas. ¿Qué debo hacer? El cura responde: ¡Que me lo hiciera a mí, ya vería lo que le pasaba!

Si nos es permitido sacar una conclusión de un caso aislado, el del cronista en lengua latina Fra Salimbene de Adam, franciscano y escritor particularmente dotado, parece que a fines del siglo XIII el latín, cuando se lo mezclaba vigorosamente con vulgarismos italianos, como hizo Salimbene, poseía mucho más vigor plástico que el italiano escrito. La crónica de Salimbene está llena de anécdotas, una de las cuales, citada a menudo por otros y por mí, voy a reproducir. Trata de un franciscano, Detesalve, y cuenta de él lo siguiente:

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes: Benedicatur ipse, quia de nostris est! Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum. (*Chronica ad annum 1233;* Edición de la Monumenta Germaniae historica, Scriptores XXXII, pág. 79).[4]

También tenemos aquí una respuesta chistosa, un *bel parlare,* pero al mismo tiempo se trata de una escena real: un paisaje de invierno, el fraile que después de resbalar queda tumbado, los florentinos, que lo rodean y se chancean. La caracterización de los personajes es mucho más viva y al lado de la agudeza principal (*interrogantis uxorem)* encuéntranse todavía otros chistes y vulgarismos (*utrum plus vellet habere sub se; benedicatur ipse quia de nostris est; Frater Paulus Mille-musce;* y ya antes *trufatores)* que, a causa del ropaje latino que los transparenta, producen una impresión doblemente cómica y sabrosa. La intuición sensible y la libertad de la expresión están mucho más desarrolladas que en el *Novellino.*

Pero cualquier cosa que queramos presentar de tiempos anteriores, ya sea el espesor sensible, rústico y tosco de los *fabliaux,* o la elegancia plásticamente pobre del *Novellino,* o el ingenio vivaz e intuitivo de Salimbene, nada es comparable a Boccaccio: sólo él domina en su conjunto el mundo de las apariencias sensibles, lo ordena según una intención artística consciente y lo recoge en la red del lenguaje. Su *Decamerón* fijó, por primera vez desde la antigüedad, cierta altura del estilo, según la cual la narración de sucesos reales

---

4 Al ir a pasear un día de invierno por Florencia, ocurrió que resbaló y cayó sobre el suelo helado y liso. Viendo esto los florentinos, que son grandes guasones, empezaron a reírse de él. Uno preguntó al Hermano si no quería que le pusieran algo debajo. A lo que el Hermano respondió que sí, que la mujer del que le preguntaba. Oyendo lo cual los florentinos no se lo tomaron a mal, sino que alabaron al Hermano diciendo: ¡Bendito sea, que es de los nuestros! Varios afirman que fué otro florentino quien dijo estas palabras, llamado Hermano Pablo Milmoscas, de la orden de los menores.

de la vida que pasa puede proporcionar un entretenimiento culto. No se halla al servicio de la ejemplaridad moral; tampoco al de las meras ganas de reír del pueblo, sino que pretende entretener a un círculo distinguido de jóvenes, caballeros y damas bien educados, que se regocijan con el juego sensible de la vida y poseen buen gusto y juicio crítico. Ha creado el marco adecuado para desarrollar este propósito. Su estilo recuerda mucho el estilo del *genus* antiguo correspondiente, el de la antigua novela amorosa, el de la *fabula milesia*. Lo cual no tiene nada de extraño, ya que la actitud del escritor ante su tema y la clase de público a que la obra va destinada concuerdan bastante en las dos épocas, y ya que, para Boccaccio, la idea del arte literario se vincula a la de la retórica. Exactamente como en las novelas antiguas, el arte verbal de Boccaccio descansa en una conformación retórica de la prosa e, igual que en aquéllas, el estilo llega a veces a los lindes de lo poético. También presta en ocasiones a la conversación la forma de un discurso bien ordenado, y la figura total de un estilo medio o mezclado, que enlaza elegantemente realismo y erotismo, es también muy parecida.

Pero ocurre que la novela antigua es una forma tardía encarnada en lenguas que hacía mucho tiempo habían dado lo mejor de sí mientras que la voluntad estilística de Boccaccio maneja un lenguaje literario recién nacido, casi informe. La tradición retórica, que en la práctica medieval se había convertido en un mecanismo caduco y casi fantasmal y que acababa de ensayarse en los días de Dante en italiano *volgare*, tímida y torpemente, por los primeros traductores de autores antiguos, conviértese en manos de aquél en un instrumento de maravilla, que hace surgir de un golpe la prosa artística italiana, la primera prosa literaria de la Europa posrromana. Se ha formado en la década que media entre sus primeras obras de juventud y el *Decamerón*. El movimiento peculiar, rico y suave, del ritmo de su prosa lo poseía casi desde un principio, a pesar de ser una herencia de la antigüedad; se muestra ya en su primer trabajo en prosa, el *Filocolo:* el primer conocimiento de los autores antiguos debió actualizar en él esta su capacidad latente. Lo que le faltaba al principio era medida y juicio en el empleo de los medios estilísticos y en la fijación del nivel del estilo; tuvo que aprender la correspondencia exacta entre el tema y el nivel del estilo, y convertirla luego en posesión instintiva.

El primer contacto con el concepto de estilo elevado de los autores antiguos, que no se había liberado todavía de la influencia de las concepciones medievales, conducía con mucha facilidad a una superelevación, como si dijéramos, crónica del nivel estilístico y al empleo

desmedido del adorno culto, lo que producía un andar en zancos del idioma, que por eso no podía ceñirse al asunto y que en esta forma sólo podía servir para fines oratorio-decorativos. Semejante lenguaje remontado era por completo incapaz de adueñarse de la realidad sensible de la vida corriente.

Ya con Boccaccio la cosa fué desde un principio diferente. Su talento es espontáneamente plástico, de una amable fluidez, impregnado de sensualidad e inclinado a las formas elegantes. No está hecho de antemano para el estilo elevado, sino para el medio. La sociedad de la corte de los Anjou en Nápoles, donde eran más apreciadas que en parte alguna de Italia las formas caprichosamente elegantes de la cultura caballeresca de la Francia septentrional, y donde él pasó su juventud, había proporcionado a su talento abundante alimento. Sus primeros trabajos son adaptaciones de novelas francesas amorosas, de aventuras y caballerías, de estilo cortesano tardío; de un género, según parece, un tanto afrancesado: lo circunstanciado de sus descripciones, el refinamiento ingenuo y los tiernos matices de sus tramas amorosas, la mundanidad feudal-tardía de sus cuadros sociales, la malicia de su ingenio. Pero cuanto más se acerca a la madurez, más fuerte se hace en él lo burgués, lo humanista, y, sobre todo, el dominio de lo vigorosamente popular. En todo caso, la propensión a la superelevación retórica, que también representaba para él un peligro, sirve en las obras de su juventud exclusivamente a la representación del amor sensual, a lo que asimismo contribuyen el exceso de cultura mitológica y la alegoría convencional que se aprecian en algunos de sus trabajos de juventud. Así permanece, aun cuando intente sobrepasarlas a veces *(Teseida)*, dentro de las fronteras del estilo medio, que, uniendo lo idílico a lo realista, está destinado a la representación del amor sensual. De un estilo medio e idílico es también la última, y con mucho la más hermosa, de sus obras de juventud, el *Ninfale fiesolano;* y también de estilo medio es el gran libro de los cien cuentos. Carece de importancia para la determinación del nivel estilístico el que algunos de sus trabajos de juventud hayan sido escritos total o parcialmente en verso, y otros en prosa: la atmósfera es en todos la misma.

Dentro de un estilo medio, los matices del *Decamerón* son, sin duda, muy variados, y sus límites muy anchos; pero incluso donde las narraciones se aproximan a lo trágico, el tono y la atmósfera permanecen en lo sentimental-sensible, y evitan lo sublime y grave. También en aquellos casos en que utiliza, con mayor profusión aún que en nuestro ejemplo, motivos de farsa burda, la forma verbal y la presentación siguen siendo nobles, por cuanto, sin duda alguna,

tanto el narrador como el auditorio se hallan muy por encima del tema, disfrutando de éste de un modo ligero y elegante, y observándolo críticamente desde su altura. Precisamente en los asuntos más populares y realistas y hasta en los groseramente bufos es donde se puede apreciar mejor la peculiaridad del estilo medio elegante, pues de la plasmación de tales narraciones se puede inferir que existe una clase social que, hallándose por encima de los campos inferiores de la vida cotidiana, encuentra placer en su representación vivaz, placer que, por cierto, busca lo individualmente humano y plástico, y no el tipo representativo de una clase. Todos los Calandrinos, Cipollas y Pietros, los Peronellas, Caterinas y Belcolores están, al igual que Fray Alberto y Lisetta, individualizados en forma vital bien distinta a la del *vilain* o la pastora, que ocasionalmente tienen derecho de entrada en la poesía cortesana. Aquéllos son hasta mucho más vitales y exactos en su forma peculiar que los personajes de la farsa popular, como hemos visto anteriormente, aun cuando el público al que tienen que agradar es una clase totalmente diferente.

Es evidente que existe en tiempo de Boccaccio una clase social que, si bien de categoría elevada, en modo alguno es feudal, sino que pertenece a la aristocracia urbana y encuentra un placer culto en la realidad abigarrada de la vida, dondequiera que se presente. La separación de campos se mantiene en el sentido de que las piezas groseramente realistas se desarrollan en su mayor parte entre las clases inferiores de la sociedad, y las que se acercan sentimentalmente a lo trágico, en su mayoría, en las clases superiores. Pero ni esto se observa con rigor, ya que lo burgués y lo idílico sentimental producen fácilmente casos límites, y también, por otra parte, la mezcla es muy corriente a este respecto (por ejemplo, el cuento de Griselda, 10, 10).

Los supuestos sociales para el nacimiento de un estilo medio, en el sentido antiguo, se daban en Italia desde la primera mitad del siglo XIV. En las ciudades había alcanzado preponderancia una clase encumbrada de ciudadanos patricios, cuyas costumbres tenían muchos lazos de unión con las formas y concepciones de la cultura feudal-cortesana, a las cuales dieron en seguida un sello nuevo, menos estamental, más personal y realista, como consecuencia de su estructura social totalmente diferente y bajo la influencia de las primeras corrientes humanistas. Amplióse la observación interna y externa, lo que aflojó las cadenas de la limitación estamental, irrumpiendo hasta en las esferas del saber, antaño reservadas a los clérigos, y se propendió gradualmente a una forma de educación amable, amistosa, puesta al servicio del trato social. La lengua, hace un instante todavía torpe e inarticulada, se hizo flexible, rica, mati-

zada y floreciente, y se mostró propicia a satisfacer las necesidades de la vida social selecta y plena de sensualidad elegante. La literatura social consiguió lo que nunca hasta entonces había poseído: ambiente actual y real. Sin duda este logro se halla en estrecha relación con aquella otra conquista mundana más importante y situada en un plano estilístico superior, que había realizado Dante una generación antes, relación que queremos analizar ahora. Por tanto, volvemos sobre nuestro texto.

Lo que primero llama evidentemente la atención, cuando se lo confronta con algunas narraciones más antiguas, es la seguridad con la que domina hechos complicados, lo mismo en lo que respecta a su visión que a su articulación sintáctica, y la flexibilidad con que consigue adoptar el tono y el *tempo* del relato al movimiento interno y externo del suceso, lo cual hemos tratado de mostrar en detalle anteriormente. La conversación de ambas mujeres, la divulgación del rumor en la ciudad y la dramática escena nocturna en casa de Lisetta están dispuestas en un conjunto claramente independiente, rico y libre. He tratado de demostrar en el capítulo precedente, con el ejemplo del episodio al comienzo del canto 10 del Infierno, que Dante posee esta misma facultad de dominio de una realidad tan abigarrada y diversamente acentuada, en mayor grado que ningún otro escritor conocido de la Edad Media. En ese capítulo analicé con todo el rigor posible la unidad del conjunto, el cambio de tono y de la vibración rítmica que reinan, por ejemplo, entre la conversación del principio y la aparición de Farinata, o el dominio soberano sobre los instrumentos sintácticos del lenguaje entre la aparición de Cavalcante y sus palabras. El dominio de Dante sobre los sucesos produce un efecto mucho más inflexible, pero también más impresionante que el de la misma facultad de Boccaccio, pues el lento compás de los tercetos no le permite, con su estricta rima, un movimiento tan libre y ligero como el de Boccaccio, que además hubiera despreciado. Pero no se puede negar que Dante ha sido el primero en abarcar el ambiente general y abigarrado de la realidad humana. Por la primera vez desde la antigüedad, aquélla se nos muestra libre y, en todos sus aspectos, sin limitación estamental, sin estrechamientos en el campo visual, en una contemplación que se vuelve sin trabas en todas direcciones, con un espíritu que ordena vivamente todas las apariencias y con un lenguaje que satisface tanto a la plasticidad de los sucesos como a su entrelazamiento en múltiples combinaciones. Sin la *Comedia,* nunca hubiera podido escribirse el *Decamerón.* Es evidente que Boccaccio ha transpuesto el rico mundo de Dante en un nivel de estilo inferior; esto lo vemos clara-

mente comparando dos movimientos parejos, como en nuestro texto la frase de Lisetta: *Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello,* con Infierno 18,52, donde Venedico Caccianimico dice: *Mal volentier lo dico;/ma sforzami la tua chiara favella,/Che mi fa sovvenir del mondo antico.*

Evidentemente no es el don de observación y la fuerza expresiva lo que Boccaccio debe a Dante: estas propiedades las poseía ya de por sí, y en una modalidad totalmente distinta de la de Dante, pues su interés se dirige hacia fenómenos y sentimientos que Dante hubiera desdeñado tratar. Lo que a Dante debe es la posibilidad de emplear tan libremente su talento, la conquista de la posición desde la cual poder abarcar todo el mundo real del acaecer, apoderarse de él en toda su multiplicidad y reproducirlo con un lenguaje flexible y expresivo. Gracias al poder de Dante para entender y sopesar a Farinata y Brunetto, Pia de' Tolomei y Sordello, San Francisco de Asís y Cacciaguida, haciéndolos surgir de sus propias circunstancias y hablar su propio lenguaje, fué posible que Boccaccio consiguiera lo mismo con Andreuccio y Frate Cipolla o su criado, con Ciappelletto y el panadero Cisti, con Madonna Lisetta y con Griselda. De esta capacidad de visión sintética del mundo forma también parte una conciencia sólida y, no obstante, flexiblemente crítica y perspectivista que, sin moralización abstracta alguna, asigna a todo lo que sucede su valor moral propio, bien matizado, y hasta lo hace resaltar por sí mismo. En nuestra narración, Boccaccio prosigue, cuando los parientes con *gli arnesi del agnolo* se han vuelto a su casa, de la siguiente manera: *In questo mezzo, fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto, udì dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con Madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, nè si sapeva che divenuto se ne fosse.*[5] El tono de aparente gravedad, que ni siquiera dice que los venecianos se morían de risa en el Rialto, sugiere, sin pronunciar una sola palabra moralizante o estética o crítica, pero con toda claridad, la ponderación de los sucesos y la opinión de los venecianos; si Boccaccio hubiera dicho, en vez de esto, cuán alevosamente se había portado Frav Alberto, y cuán necia y crédulamente Madonna Lisetta, cuán ridículo y absurdo era todo y cuánto se habían divertido con el asunto los venecianos en el Rialto, tal procedimiento no sólo habría sido mucho más torpe, sino que no hubiera experimentado, ni con mu-

[5] Entretanto se hizo de día, y estando el buen hombre en el Rialto, oyó decir que el ángel Gabriel había ido durante la noche a acostarse con Madonna Lisetta, y que al encontrar a los cuñados, se había arrojado de miedo en el canal, y que no se sabía lo que había sido de él.

cho, con tanta fuerza la atmósfera moral, que no puede agotarse ni con todos aquellos adjetivos. El recurso estilístico que emplea Boccaccio fué muy apreciado en la antigüedad, y ya entonces fué denominado "ironía"; una forma de hablar tan indirecta e insinuante tiene como supuesto previo todo un sistema complicado de posibilidades de valoración, y también una conciencia perspectivista que insinúa, al mismo tiempo que el suceso, sus efectos. Por el contrario, Salimbene causa todavía una impresión muy ingenua con la frase que intercala en la anécdota antes citada: *videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere cœperunt.* Ese tono de Boccaccio, la ironía maliciosa, le es peculiar. No lo encontramos en la *Comedia:* Dante no es malicioso. Pero es él quien ha creado la amplitud de la mirada, la nitidez en la presentación, por medios indirectamente insinuantes de una valoración precisa y compleja, la conciencia de la perspectiva en la síntesis del suceso y sus efectos. No nos dice quién es Cavalcante, qué es lo que él siente, ni de qué manera hay que juzgarlo todo; deja que aparezca y que hable, añadiendo sólo: *le sue parole e il modo de la pena m'avean di costui già letto il nome.* Mucho antes de que nosotros sepamos algo concreto, establece el tono moral del episodio de Brunetto (Inf. 15):

Così adocchiato da cotal famiglia
fui conosciuto da un che mi prese
per lo lembo e gridò: Qual maraviglia!
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrucciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia a la sua faccia
rispuosi: Siete voi qui, ser Brunetto?
E quelli: O figliuol mio...[6]

Sin una palabra de comentario nos presenta por entero a Pia de' Tolomei con sus propias palabras (Purg. 5, com. pág. 192):

Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia...[7]

---

[6] Así encarado por esta gente, fuí reconocido por alguien que me agarró de las costuras y gritó: "¡Qué maravilla!" Y yo, cuando extendió el brazo hacia mí, clavé los ojos en la aparición consumida por el fuego hasta que la abrasada faz ya no me impidió reconocerlo, e inclinando mi rostro hacia el suyo, respondí: "¿Estáis vos aquí, señor Brunetto?" Y él: "¡Oh, hijo mío..."

[7] "¡Oh! Cuando tú hayas vuelto al mundo, y descansado del largo camino (así continuó el tercer espíritu al segundo), acuérdate de mí, que soy Pía..."

Y de la multitud de ejemplos, en los cuales Dante ilustra el efecto producido por las apariciones o estas mismas por sus efectos, elijo la famosa comparación con los corderos que salen del vallado, con que describe cómo el grupo situado en el vestíbulo del purgatorio vuelve lentamente en sí de su asombro, al ver a Virgilio y a Dante (Purgatorio, 3). Frente a estos métodos de caracterización con intuición precisa de lo individual y con los más variados y sutiles recursos verbales, todo lo que le precedió parece pobre y tosco, y sin orden verdadero tan pronto como intenta ceñirse a lo que aparece; piénsese, por ejemplo, en los versos con los cuales el poeta del *flabel* antes citado describe a la anciana madre de su sacerdote:

> Qui avoit une vieille mere
> Mout felonnesse et mout avere;
> Bochue estoit, noire et hideuse
> Et de touz biens contralieuse.
> Tout li mont l'avoit contre cuer,
> Li prestres meisme a nul fuer
> Ne vosist pour sa desreson
> Qu'el entrast ja en sa meson;
> Trop ert parlant et de pute ere...[8]

No puede decirse que no sea plástico, y el tránsito de la caracterización general a los efectos que produce entre la gente e, inmediatamente, el crescendo de "ni el mismo" referido al comportamiento del hijo muestran una sucesión natural y viva; pero todo esto está dicho de la manera más tosca y cruda, sin ninguna precisión personal; los adjetivos, a los que corresponde el trabajo principal en la caracterización, parecen haber sido esparcidos sin discernimiento por los versos, tal como el número de sílabas y la rima lo permitieron, de lo que resulta una abigarrada mezcla de cualidades morales y corporales. Como es natural, toda la caracterización es de tipo directo. Claro que Dante no desdeña en modo alguno la caracterización directa por medio de adjetivos, y a veces del contenido más general; pero entonces tenemos algo semejante a esto:

> La mia sorella che tra bella e buona
> no so qual fosse più...[9] (Purg. 24, 13/4.)

Tampoco Boccaccio desdeña el método de caracterización directa. En nuestro texto se encuentran ya al principio dos modos populares de hablar que se emplean para hacer directamente intuíble la estu-

[8] Que tenía una madre anciana, horrorosa y muy avara, y era jorobada, negra y odiosa, contraria a todo bien. A todos era antipática; ni el mismo cura quería, por lo loca que era, que entrara en su casa. Era muy charlatana y odiosa...

[9] Mi hermana, yo no sé si era más hermosa que buena...

pidez de Madonna Lisetta: *che poco sala avea in zucca,* y *che piccola levatura avea.* Si leemos el principio del cuento, toparemos con una colección completa de cosas parecidas y dichas con la misma intención: *una giovane donna bamba e sciocca; sentiva dello scemo; donna mestola; donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale; madonna baderla; donna poco fila.* Esta pequeña colección es como un juego gracioso que Boccaccio emprende con su conocimiento de dichos ingeniosos populares, y sirve quizá también para describir el humor vivaz de la narradora Pampinea, que quiere alegrar con este cuento a la distinguida sociedad, emocionada hasta las lágrimas con la historieta anterior. En todo caso, Boccaccio gusta de este juego con variados giros, que proceden del vigor verbal del pueblo, enérgico y rico en inventiva. Recuérdese la forma en que en el cuento 10 del sexto día se caracteriza al criado de Frate Cipolla, Guccio, en parte directamente y en parte por su amo; ejemplo típico de mezcla de lo popular y la malicia sutil, peculiar a Boccaccio, rematado por uno de los períodos más hermosos y amplios que ha escrito Boccaccio (*ma Guccio Imbratta il quale era,* etc.), en el cual el nivel estilístico va cambiando del más encantador desarrollo lírico (*più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo*) a través del realismo más espeso (*grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston da letame,* etc.) hasta el acorde de lo patético horrible (*non altramenti che si gitta l'avoltoio alla carogna*), todo aunado por la malicia del escritor, que transparece por todas partes.

Sin Dante apenas hubiera sido posible tal riqueza de tonos y perspectivas. Pero en el libro de Boccaccio ya no hay ni huellas de la concepción cristiano-figural, que llenaba la imitación dantesca del mundo terrenal-humano, dándole vigor y profundidad. Sus personajes viven en la tierra y sólo en la tierra; ve la multiplicidad de las apariencias directamente como un mundo rico de formas terrestres. Y tenía razón, puesto que no trataba de escribir una gran obra, grave y sublime. Con más justeza que Dante, denomina el estilo de su libro *umilissimo e rimesso* (Introducción al cuarto día), pues escribe para diversión de los no eruditos, para consuelo y alegría de las *nobilissime donne,* que no van a Atenas, o a Roma, o a Bolonia a estudiar. Con mucho ingenio y donaire se defiende en su epílogo contra aquellos que dicen que no está bien para un hombre serio y de peso *(ad un uom pesato e grave)* escribir un libro con tantos chistes y farsas:

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de' miei dì esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io si lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte

da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.[10]

Boccaccio tiene mucha razón con esta pequeña malicia contra los predicadores (casi con las mismas palabras, pero con una elevación de tono muy distinta, aparece en Dante, Paraíso, 29, 115); pero olvida o ignora que la bufonería vulgar o ingenua de los sermones es una forma un poco corrompida ya y desacreditada del realismo cristiano-figural (véanse páginas 153-156). De esto no dice nada, y lo que desde su punto de vista lo justifica ("cuando hasta los predicadores hacen chistes o farsas, ¿por qué no puedo hacerlos yo en un libro dedicado a entretener?") es lo que, precisamente, lo hace aparecer, desde el punto de vista medieval-cristiano, como sospechoso. Lo que el sermón, bajo el signo de la figuración cristiana, puede muy bien hacer (las exageraciones podrán resultar escandalosas, pero el derecho fundamental es indiscutible) no debe hacerlo un autor profano, tanto menos cuanto que su obra no es, en resumidas cuentas, tan ligera como él dice, ni tampoco tan ingenua y tan sin ideología de fondo como las farsas populares. Si lo fuera, se podría considerar, desde el punto de vista cristiano-medieval, como un desorden tolerable, como tantos que la vida instintiva y la necesidad de diversión del hombre origina, como signo de su imperfección y flaqueza; pero no es éste el caso del *Decamerón.* El libro de Boccaccio es el estilo medio, y lo anima, so capa de su frivolidad y donosura, una mentalidad bien determinada, que no es cristiana en absoluto. Al decir esto no pienso tanto en la burla que hace de la superstición y de las reliquias, ni en aquellos sacrílegos chistes como la expresión *la resurrezion della carne* aplicada a la excitación sexual en el hombre (3, 10); ya que cosas semejantes forman parte del repertorio de las farsas medievales y no tienen necesariamente un significado fundamental, aunque, como es natural, en cuanto cuaja un movimiento anticristiano o antieclesiástico, alcanzan una gran efectividad de propaganda. Por ejemplo, Rabelais las emplea, a no dudar, como arma (un chiste sacrílego parecido se encuentra en éste al final del capítulo 60 de *Gargantúa,* donde las palabras del salmo 24, *ad te levavi,* son empleadas con una significación parecida, si bien se echa de ver lo tradicional y propio

---

10 Confieso que soy pesado, y lo he sido a menudo en mi vida, y por eso, hablando a aquellos que no me han pesado, afirmo que no soy pesado, sino tan ligero como el corcho, y que floto en el agua: he considerado que los sermones que hacen los frailes, para que los hombres se arrepientan de sus culpas, están hoy día llenos los más de chistes y chanzas y zumbas, y he creído que estas mismas cosas no estarían mal en mis cuentos, escritos para alejar la melancolía de las mujeres.

de repertorio de esta clase de chanzas; cf. por ejemplo, también, el *tiers livre,* 31, hacia el final).

Lo realmente importante en la mentalidad del *Decamerón,* lo que se contrapone en absoluto a la ética medieval cristiana, es la doctrina del amor y de la naturaleza, que si las más de las veces se expresa en tono ligero, se halla, no obstante, muy segura de sí misma. La historia de los orígenes y la esencia misma del cristianismo explican que la rebelión moderna contra sus doctrinas y formas de vida encuentre su fuerza práctica y su efectividad propagandística en la esfera de la moral sexual; en este campo es donde se hizo agudo el conflicto entre la voluntad de vida mundana y la resignación cristiana ante la vida tan pronto como esa voluntad cobró conciencia de sí misma.

Teorías naturalistas que ensalzaban la vida sexual instintiva y reclamaban su libertad habían desempeñado ya un papel importante en conexión con la crisis teológica en París, en los años setenta del siglo XIII; y han encontrado expresión literaria en lengua vulgar en la segunda parte del *Roman de la Rose* de Jean de Meun. Boccaccio nada tiene que ver con esto; de nada le importan controversias teológicas de siglos atrás; no es un maestro de escuela medio escolástico como Jean de Meun. Su moral erótica es una modificación del amor sublime, en la cual el nivel estilístico está colocado unos cuantos peldaños más abajo y dirigido exclusivamente a lo real sensible: trátase ya, sin duda alguna, del amor terrestre. Todavía hay un reflejo del encanto del amor sublime en algunos de los cuentos en que Boccaccio expresa con la mayor nitidez su propio sentir; así, la historia de Cimone (5,1), en la que, como ya antes en la de Ameto, se trata el tema central de la educación por el amor, muestra claramente su procedencia de la épica cortesana. La teoría de que el amor es padre de todas las virtudes y de todos los rasgos nobles, que presta ánimo, conciencia de sí, aptitud para el sacrificio, que forma la inteligencia y las maneras es herencia de la cultura cortesana y del "estilo nuevo"; empero aquí se presenta como moral práctica, válida para todas las clases sociales, y la amada ya no es la señora inabordable o la encarnación del pensamiento divino, sino el objeto de atracción erótica. Hasta se constituye, aunque no con gran coherencia, una especie de casuística amorosa; en el sentido, por ejemplo, de que contra el tercero, o sea contra el celoso, o los padres, o cualesquiera otras fuerzas enemigas del amor, están permitidas cualquier astucia y cualquier engaño, pero no entre los amantes. Si Fray Alberto disfruta de tan poca simpatía por parte de Boccaccio, es por hipócrita, y porque no ha ganado en buena lid el amor de Madonna Lisetta, sino que la ha sorprendido alevosamente. En el *Decamerón* se

desarrolla una determinada moral erótica, fundada en el derecho al amor, práctico-terrena por completo, anticristiana por esencia. Está desenvuelta con mucho donaire y sin mayor pretensión de doctrinarismo; el libro abandona raramente el nivel estilístico del entretenimiento ligero, pero algunas veces sí, y son precisamente aquellas en que Boccaccio se defiende de ataques. Así ocurre en la introducción al cuarto día, en la cual escribe, dirigiéndose a las mujeres:

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò; perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa brieve vita, che posta n'è, lascino stare.[11]

Éste es, según creo, uno de los pasajes más precisos y enérgicos que ha escrito Boccaccio en defensa de su moral erótica. No cabe equivocarse sobre el sentido de sus palabras, pero también es innegable que son de mucho peso. Con un par de frases sobre la imposibilidad de resistir a la naturaleza y algunas insinuaciones malignas a los vicios personales de sus enemigos no es posible entablar un serio combate, que tampoco entraba en los deseos de Boccaccio. No se le hace justicia, y se emplea un falso patrón, cuando compara el orden de vida que se desprende de sus obras con el de Dante o el de las obras posteriores de un Renacimiento ya totalmente desarrollado. La unidad figural del mundo terrenal se ha roto en el momento mismo en que se consigue, con Dante, dominar plenamente la realidad terrestre. Quedó consolidado el dominio de la realidad en su multiplicidad sensible, pero la ordenación en la cual aquélla estaba inclusa se perdió, sin que nada surgiera, por lo pronto, en su lugar. Esto no significa, según dije, una crítica de Boccaccio, pero debe quedar sentado como hecho histórico que trasciende de su persona: el primer

11 Y si hasta ahora me he empeñado con todas mis fuerzas en complaceros, de ahora en adelante me esforzaré más aún, porque creo que nadie podrá decir con razón otra cosa, sino que yo, y todos los que amamos, obramos con arreglo a la naturaleza. Todos los que quieren oponerse a estas leyes, o sea las de la naturaleza, necesitan de muy grandes fuerzas, la mayor parte de las cuales no sólo serían movilizadas en vano, sino con gran daño del que resiste. Fuerzas que yo confieso no poseer, y que tampoco quiero poseerlas para esto, y que, además de tenerlas, primero se las prestaría a otro que las empleara para mí. Por eso, cállense los murmuradores, y si no pueden calentarse, que sigan viviendo gélidos, que se guarden sus alegrías o, mejor dicho, sus apetitos corrompidos, y que me dejen con los míos en paz, durante esta corta vida que nos es concedida.

humanismo no posee, frente a la realidad de la vida, una fuerza ética constructiva. Vuelve a sumergir el realismo en el nivel estilístico medio, sin problematismo ni tragedia, que constituía su límite superior en la antigüedad clásica, y establece, al igual que ella, lo erótico como su tema principal o casi único. Sin duda que lo erótico, cosa que no podía ocurrir en la cultura antigua, lleva ahora en sí un germen de problema y conflicto muy apto al desarrollo, un punto de práctico arranque para el movimiento contra la cultura cristiano-medieval que empieza a marchar ahora; pero, de momento, la erótica carece de fuerza propia suficiente para plasmar trágica o problemáticamente la realidad. Boccaccio renuncia a la unidad del conjunto tan pronto como trata de representar íntegramente la múltiple realidad de la vida de su tiempo; escribe un libro de cuentos en el que muchas cosas se suceden unas a otras sólo ligadas entre sí por la finalidad común del entretenimiento refinado. Se abandonan por completo los problemas políticos, sociales e históricos que el "figuralismo" de Dante penetró perfectamente y fundió con la realidad más trivial y corriente; y puede comprobarse fácilmente, comparándolo con Dante, la problemática metafísica y erótica, el grado de nivel estilístico y de profundidad humana alcanzados por Boccaccio.

En el Infierno se encuentran varios pasajes en que las almas condenadas desafían, hacen escarnio, o maldicen a Dios; así, por ejemplo, la importante escena del Canto 14, en la que Capaneo, uno de los siete contra Tebas, en medio de una lluvia de fuego, provoca a Dios y exclama: *Qual io fui vivo, tal son morto;* o los gestos de burla de Vanni Fucci, ladrón de iglesia recién resucitado de su horrible metamorfosis por la mordedura de la serpiente, en el Canto 25. En ambos casos se trata de una rebelión consciente, ajustada a la antecedente, al carácter y a la situación de los dos condenados. En Capaneo es la obstinación invencible de la rebelión de Prometeo, la superhombría enemiga de Dios; en Vanni Fucci una maldad inconmensurablemente incrementada por la desesperación. El primer cuento de Boccaccio (1, 1) relata la historia del vicioso y trapacero notario Ser Ciappelletto, que enferma de muerte en el extranjero, en la casa de dos usureros florentinos; sus huéspedes, que conocen su mala vida, temen por sí mismos dañosas consecuencias, caso de que fallezca en su casa sin confesión y sin absolución, y tienen por seguro que esta última le será negada si confiesa como es debido. Entonces, a fin de tranquilizar a sus huéspedes, el anciano, enfermo de muerte, engaña a un ingenuo confesor con una confesión ficticia y ridículamente superbeata, en la que se presenta como un dechado de virtud, virginal, casi sin pecado, y no obstante

plagado de escrúpulos exagerados. No sólo alcanza de esta manera la absolución, sino que, después de su muerte, y por declaración del cofesor, es venerado como santo. La burla de la confesión ante la muerte, que, como se puede suponer, apenas si es imaginable sin una mentalidad fundamentalmente anticristiana en aquel que la comete, o sin que el escritor tome un partido decidido ante el problema, ya sea cristianamente condenatorio o anticristianamente aprobador, sirve en nuestro caso no más que a la elaboración de dos escenas bufas: la grotesca confesión y el solemne entierro del supuesto santo. El problema apenas si está planteado. Ser Ciappelletto se decide muy frívolamente a su acción, sólo por librar a sus huéspedes del peligro por medio de un astuto truco final, digno de su pasado; para ello da una razón que muestra, por su necia ligereza, que nunca reflexionó seriamente sobre sí mismo y sobre Dios ("he ofendido tanto a Dios durante mi vida, que ya no importa un poco más o un poco menos, cara a la muerte"); y de igual ligereza, no pensando más que en el momento presente, son los dos florentinos propietarios de la casa, que espían la confesión, y se dicen por cierto el uno al otro: "¡Qué clase de hombre será éste que, viejo y enfermo y próximo a la muerte, y esperando aparecer inmediatamente ante el tribunal de Dios, todavía no ceja en sus malas tretas y quiere morir igual que vivió!" Pero en seguida que ven que ha conseguido lo que deseaba, a saber, un entierro por la iglesia, ya no vuelven a preocuparse más del asunto.

Ahora bien: es totalmente cierto, y así lo afirma la experiencia, que muchísimos hombres cometen las acciones más trascendentales sin un convencimiento pleno que corresponda a la dignificación del acto, simplemente por la situación momentánea, por la fuerza de la costumbre, por un impulso fugaz. Pero por lo menos uno espera del escritor que nos cuenta tales cosas algo que ponga las cosas en su punto. También Boccacio hace que su narrador Panfilo adopte un partido al final, con unas cuantas palabras, pero estas palabras están como entumecidas, son vacilantes y sin peso; ni ateas ni cristianas en forma tajante, como el asunto lo pide. Es innegable que Boccaccio ha narrado la monstruosa aventura simplemente a causa del efecto cómico de las dos escenas mencionadas anteriormente, eludiendo toda calificación seria y toda toma de posición.

En la historia de Francesca de Rimini, Dante ha reproducido lo grande y lo real con arreglo a su manera y a la etapa de su desarrollo; por primera vez en la Edad Media, no se trata de una *aventura* ni de un cuento fantástico, y está desprovista de la remilgada y amable coquetería y del ritual amoroso estamental de la cultura cortesana, y

no se oculta tampoco detrás del velo del significado secreto, como en el "estilo nuevo". No; se trata de una acción realmente presente, de la mayor intensidad, tan espontáneamente real como recuerdo de un destino terrestre y como encuentro en el más allá. En las historias amorosas que Boccaccio quisiera hacer trágicas o nobles (en su mayor parte se encuentran entre los cuentos del cuarto día) predomina lo aventurero y sentimental; por lo que la aventura ya no es, como en la épica cortesana en su apogeo, una puesta a prueba personal y necesaria de los elegidos (comp. más arriba, pp. 130-132), arraigada en la noción ideal estamental, sino lo efectivamente casual, lo siempre inesperado en el cambio rápido y brusco de los sucesos. La elaboración de la aventura casual se deja ver hasta en cuentos relativamente pobres en acontecimientos, como en el primero del día cuarto, de Guiscardo y Ghismonda. Dante ha desdeñado mencionar las circunstancias en que Francesca y Paolo habían sido descubiertos por el marido; en tales asuntos desdeña toda contingencia pulida, y la escena que describe, la de la lectura conjunta del libro, es la más corriente del mundo, interesante sólo por lo que desencadena. Boccaccio dedica buena parte de su texto a describir el complicado procedimiento aventurero que los amantes deben emplear a fin de poder estar juntos sin ser molestados y la conjunción casual de circunstancias que los llevan a ser finalmente descubiertos por el padre Tancredo.

Son aventuras como las del *roman courtois*, parecidas a la historia de amor entre Cligès y Fenice en el *roman* de Chrétien de Troyes; pero la atmósfera fabulosa de la épica cortesana se ha volatilizado, y la ética de la prueba caballeresca se ha convertido en una moral general de la naturaleza y del amor, que se expresa en forma sentimental. Por su parte lo sentimental, ligado a menudo a objetos sensibles (el corazón de la amada, el halcón), lo que recuerde motivos fabulosos, está pertrechado casi siempre de una superabundancia retórica; recuérdese, por ejemplo, el largo discurso de defensa de Ghismonda. Todos estos cuentos carecen de unidad auténtica de estilo, y son demasiado aventureros y demasiado fabulosos para ser reales, y demasiado encantadores y demasiado retóricos para ser fabulosos, y demasiado sentimentales para ser trágicos. Los cuentos que tienden a lo trágico no son directos, ni en lo real ni por el sentimiento; todo lo más, son eso que se llama "conmovedor".

Precisamente en los pasajes en que Boccaccio intenta ahondar en lo trágico o en lo problemático se hace notar cuán incipiente e insegura es su mentalidad de humanista precoz. Su realismo, libre, rico y maestro en el dominio de los sucesos, perfectamente natural dentro

de los límites del estilo medio, se vuelve fofo y superficial en cuanto roza la problemática o la tragedia. En la *Comedia* de Dante, la interpretación figural cristiana había logrado el realismo trágico-humano, con lo cual se destruyó a sí misma. Sin embargo, también el realismo trágico se perdió de nuevo; la secularidad de hombres como Boccaccio era todavía demasiado insegura e inconsistente para poder ofrecer una base que permitiera, como aquella otra interpretación, ordenar el mundo en un todo real, interpretarlo y representarlo.

X

MADAME DU CHASTEL

ANTOINE DE LA SALE, un caballero originario de Provenza, del tipo feudal tardío, soldado, funcionario de la corte, preceptor de príncipes, perito en heráldica y en cuestión de torneos, nació hacia 1390 y murió después de 1461. La mayor parte de su vida estuvo al servicio de los Anjou, quienes combatieron por su reino de Nápoles hasta poco más o menos 1440, y poseían también grandes dominios en Francia. Los abandonó en 1448, para educar a los hijos del Conde de Saint-Pol, Luis de Luxemburgo. Éste desempeñó un papel importante en las azarosas relaciones entre el rey francés y el duque de Borgoña. Antoine de la Sale había tomado parte en su juventud en una expedición portuguesa al África del Norte, estuvo a menudo con Anjou en Italia, y conocía las cortes de Francia y de Borgoña. Según parece, comenzó su actividad literaria con compendios para sus principescos educandos; quizá descubrió en esa ocasión que tenía afición y talento para la narración. Su obra más conocida es una novela amorosa y educativa, *L'Hystoyre et plaisante Cronique du petit Jehan de Saintré,* sin duda, el documento literario más vivo del feudalismo tardío. Durante cierto tiempo se le atribuyeron otras obras como las *Quinze Joyes de Mariage* y las *Cent Nouvelles Nouvelles,* aunque ninguna tiene rastro de la peculiaridad de De la Sale, muy claramente perceptible. Parece que la mayor parte de los investigadores (después del libro de W. Söderjhelms sobre el cuento francés en el siglo XV, París, 1910) ha desistido ya de dicha atribución.

Andaba por los setenta cuando escribió una obra de consolación para una dama que había perdido a su primer hijo. Esta obra, *Le Réconfort de Madame du Fresne,* ha sido publicada por J. Nève en su libro *Antoine de la Sale* (París y Bruselas, 1903, pp. 101-155). Empieza con una introducción muy cordial que, aparte las exhortaciones piadosas tomadas de la Biblia, de Séneca y San Bernardo, contiene la fábula de la camisa del muerto y el elogio de un santo de aquellos días, fallecido poco antes; siguen después dos ejemplos de madres valerosas. De estos dos, el primero es el más importante. Se nos cuenta en él, aunque con muchos errores y confusiones, un episodio de la guerra de cien años.

Los ingleses, mandados por el Príncipe Negro, asedian la fortaleza de Brest, y su comandante, el señor du Chastel, se ve obligado por fin a pactar, acordando entregar la fortaleza al príncipe dentro

de un plazo determinado, si entretanto no recibe ayuda; como rehén queda su hijo único, de trece años. Con estas condiciones, el príncipe concede un armisticio. Cuatro días antes de expirar el plazo, un barco cargado de alimentos consigue entrar en el puerto. Reina gran alegría, y el comandante envía un heraldo al príncipe con la demanda de devolverle el rehén, puesto que la ayuda ha llegado, al mismo tiempo que lo invita, según las costumbres caballerescas, a servirse, según su deseo, de las provisiones recién venidas. El príncipe, lleno de rabia al ver que se le escapa el botín largo tiempo codiciado y que ya creía tener seguro, no reconoce que la llegada de alimentos sea un socorro en el sentido del acuerdo, y exige la entrega de la fortaleza en el plazo fijado, indicando que, en caso contrario, el rehén quedará a su merced.

Cada uno de los incidentes está narrado persuasivamente, con cierta minuciosidad, y se reproducen al detalle las escenas ceremoniosas de los heraldos portadores de diferentes mensajes: cómo el príncipe envía, por de pronto, una respuesta negativa, aunque no muy clara; cómo el señor du Chastel, presintiendo algo malo, reúne en consejo a sus parientes y amigos, que se miran unos a otros en silencio; nadie se atreve a hablar el primero, nadie acaba de creer que el príncipe habla en serio y, de ser cierta esta presunción, nadie osa dar su consejo: *Touteffoiz, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur, à loyalement conseillier, n'en veoient point la fachon.*

Nos cuenta luego cómo durante la noche madame du Chastel se da cuenta de la preocupación de su esposo y acaba por saber la causa, sufriendo un síncope; cómo el día que precede a la expiración del plazo fijado para la entrega aparecen los heraldos del príncipe reclamando decididamente el cumplimiento del acuerdo; cómo son recibidos y despedidos con un ceremonial y una cortesía que contrastan con la sustancia hostil de las palabras que se cruzan; cómo el señor du Chastel muestra ante sus parientes y amigos un rostro alegre y decidido; cómo durante la noche y a solas en el lecho con su mujer pierde, sin embargo, la serenidad y se entrega por completo a la desesperación. He aquí el punto culminante del relato:

Madame, qui de l'autre lez son très grand deuil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit ung tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'apella. Mais il riens n'entendit. Allors elle, en s'escriant, lui dist: "Ha! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme. qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyalment amé, servy et honnouré, vous

à jointes mains priant que ne vueillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy." Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondit: "Helasse, m'amye, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party?" Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconfforter, tout-à-cop changa son cruel deuil en très vertueulx parler et lui dist: "Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins." Alors, le seigneur lui dist: "Doncques, m'amye, conseilliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis." —"A! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueulx hommes et non pas des femelins cuers de femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement les espouseez et qui sont meres des enffants, ainssi que je vous suit et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy."—"Ha, m'amye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung cuer selos Dieu en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoy vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez." Alors, la très desconfforteе dame, pour obeir luy dit: "Monseigneur, puisque tant voullez que le chois vous en die" —alors renfforca la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist—: "Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné; des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos penssers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le IIme et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experience des yeulx, est chose plus apparante que les enffans sont filz ou filles de leurs meres qui en leurs flans les ont portez et enffantez que ne sont de leurs maris, ne de ceulx à qui ont les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en apelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefoiz ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamaiz je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté la espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdue se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enffans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choiz.

Nous sommes assez en aaige pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdue, lasse, jamais plus ne la recouvrerez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez: C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour ce, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne penssés que se ne l'euissiez jamaiz eu; ains vous resconffortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter."

Et quant le cappitaine oïst Madame si haultement parler, avec un contemplatif souspir, remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et piteuse creature partoient sy haultes et sy vertueuses parolles comme celles que Madame disoit, ayant ainssy du tout abandonné la grant amour de son seul et très aimé filz, et tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist: "M'amye, tant que l'amour de mon cuer se puelt estendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et piteux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissions à nuit, sy me fault-il lever; et vous aucum peu reposerez."—"Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remerchier Nostre Seigneur de tout." [1]

---

1 Madame, que por su parte sentía también un gran dolor, viendo que perdía el honor de su señor o a su hijo, tan bello y gracioso que, según decían todos, no había otro de sus años como él, temió que su señor no muriera. Entonces reflexionó en su corazón, y se dijo: ¡Ay, pobre de mí! Si él muere, entonces sí que lo he perdido todo. Y con este pensamiento, lo llamó. Pero él no oyó nada. Entonces ella le dijo, gritando: "¡Ah, Monseñor, por Dios, tened piedad de mí, vuestra pobre mujer, que sin reprocharos de nada, os he amado, servido y honrado lealmente; os suplico con las manos juntas que no queráis perderos vos, y perderme a mí y a vuestro hijo de un solo golpe!" Y cuando el señor oyó las palabras de Madame, contestóle al fin: "¡Ay, amiga! ¿Qué significa esto? ¿Qué corazón no preferiría morir antes de verse en el trance en que me veo?" Entonces Madame, como mujer prudente y sagaz que era, para reconfortarlo, cambió de pronto sus lamentos por un hablar virtuoso, y le dijo: "Monseñor, no digo que no tengáis razón, pero puesto que ésa es la voluntad de Dios, Él quiere y ordena que de todos los malos partidos el menos malo sea el que tomemos." Entonces el señor la dijo: "Pues bien, amiga, decidme cuál sea el menos malo de los dos, en vuestra opinión." —"¡Ah, Monseñor —dijo ella—, difícil es de elegir! Pero os suplico con las manos juntas que me perdonéis, pues estas decisiones deben ser tomadas por los nobles corazones de los hombres virtuosos, y no por los corazones femeniles de las mujeres que, por decisión de Dios, estamos sujetas a vosotros, hombres, y muy particularmente las esposas y madres, como es el caso mío con respecto a vos y a mi hijo. Así que os suplico, Monseñor, que apartéis de mí esta decisión." —"¡Ah, amiga mía! —dijo él— El amor y el deber quieren que yo os dé cuenta de mis principales asuntos, puesto que, según Dios, somos un solo corazón en dos cuerpos, y así lo he hecho siempre, por la bondad que en vos he encontrado. Habéis dicho que hay que elegir. Vos sois la madre, y yo vuestro marido. Por eso os ruego que me declaréis vuestra decisión en pocas palabras." Entonces la desconsolada dama, por obedecerlo, díjole: "Monseñor, puesto que tanto deseáis que os diga mi decisión —entonces concentró toda la prudencia de su corazón por el amor que le tenía, y le dijo—: Monseñor, que todo lo que voy a decir me sea perdonado. En los dos consejos que voy a daros, que Dios ante todo, y nuestra Señora y San Miguel, estén en mi pensamiento y en mis palabras. Pues el primero consiste en que dejéis todas vuestras penas, y cuidados y pensamientos, y lo mismo haré yo. Y los depositemos en las manos de nuestro Dios verdadero, que todo lo hace para bien. El segundo y último es que

Después de esta escena, el relato se prolonga todavía mucho tiempo. Aparecen otra vez los heraldos del príncipe a exigir la entrega, amenazando con la ejecución del muchacho, y son rechazados. En seguida, el señor du Chastel decide hacer una salida, en un violento intento de salvación. Pasa la narración al campo enemigo, donde el príncipe hace conducir al niño cargado de cadenas para ser ejecutado, obligando al heraldo del señor du Chastel (que se llama también Chastel) a sumarse al cortejo, a pesar de su resistencia. En este momento se nos cuenta cómo, en la fortaleza, madame du Chastel hace desistir a su esposo de la salida y se desmaya, mientras la guardia observa la vuelta de los destacamentos enemigos que han llevado al niño a la ejecución; de todas maneras ya era tarde para la acción proyectada. Cómo el señor du Chastel hace conducir

---

vos, Monseñor, y todo hombre y mujer viviente, sabéis que según el derecho de la naturaleza y la experiencia de nuestros propios ojos, más son los niños hijos e hijas de sus madres, que los han llevado en su vientre y los han dado a luz, que de sus maridos o de aquellos a quienes se los entrega. Esto os lo digo, Monseñor, porque así nuestro hijo es más bien mi verdadero hijo que el vuestro, aun cuando vos seáis su verdadero padre natural. Y de esto tomo por testigo al Dios verdadero en el espantable día del Juicio final. Y por eso es mi hijo verdadero, que me ha costado muy caro llevarlo en el vientre por espacio de nueve meses, durante los cuales he sufrido terribles angustias que han durado días, y después, casi morí para darlo a luz, y lo he alimentado, amado y cuidado cariñosamente hasta el día y hora en que fué entregado. Sin embargo, ahora lo abandono para siempre en las manos de Dios, y que nunca sea nada para mí, como si jamás lo hubiera visto; y con liberalidad de corazón y franqueza, sin fuerza, obligación ni violencia alguna os doy, cedo y transporto todo el amor natural, la afección y el derecho que una madre puede y debe tener sobre su hijo único y muy amado. Y de todo esto pongo por testigo al Dios verdadero y todopoderoso, que nos lo ha prestado durante trece años, para la conservación y guarda de vuestro solo honor, que, si no, se hubiera perdido para siempre. Vos no tenéis más que un honor, al cual, después de Dios, debéis amar más que a mujer, hijos y todas las cosas. Vos no tenéis más que un hijo. Reflexionad, pues, cuál sea la pérdida mayor. Y verdaderamente, Monseñor, es necesario escoger. Estamos todavía en edad de tener hijos, si Dios quiere, pero vuestro honor, si lo perdéis, no lo recobraréis jamás. Y si seguís mi consejo, la gente dirá de vos, estéis muerto o vivo: Es el hombre de honor, y el caballero muy leal. Por todo lo cual, Monseñor, con toda la humildad de que soy capaz, os suplico que hagáis como yo, y no penséis más en él, como si nunca lo hubierais tenido; reconfortaos, pues, y dad gracias a Dios por todo, y porque os lo ha dado para que podáis rescatar vuestro honor."

Y cuando el capitán oyó a Madame hablar tan noblemente, dió gracias suspirando a Jesucristo, Dios altísimo y poderoso, porque del corazón de una criatura femenina y débil salieran palabras tan elevadas y virtuosas como las que Madame había dicho, abandonando el gran amor que tenía a su hijo único y muy querido, y todo por amor a él. Entonces le dijo en breves palabras: "Amiga mía, con todo el amor de mi corazón os agradezco ahora más que en ninguna otra ocasión el grandísimo y dolorosísimo regalo que me habéis hecho. Ya he oído sonar el cuerno que anuncia el día, y aunque no hayamos dormido esta noche, tengo que levantarme; reposad vos un poco". "Reposar —dijo ella—, ¡ay! Monseñor, ni tengo corazón, ni ojo, ni miembro de mi cuerpo que lo desee. Pero me levantaré e iremos los dos a misa, para dar gracias a Nuestro Señor por todo."

su mujer al lecho, y la consuela; cómo vuelve el heraldo a la fortaleza e informa a su señor de lo ocurrido, con lo que se vuelve a repetir todo lo que ya estaba dicho en otra forma. Pero voy a reproducir textualmente la descripción que de la muerte del muchacho hace el heraldo:

Mais l'enffant qui, au resconffort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes: "Ha! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir; hellas! vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellas! monsieur mon pere, je vois morir! hellas! madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir!" Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist: "Ha! Chastel, mon amy, je voiz morir! hellas! mon amy, je voiz morir!" Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne povoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...[2]

El heraldo termina su informe con las acres palabras cruzadas entre él y el príncipe, cuando él pidió y obtuvo los despojos mortales del muchacho. La narración describe ahora cómo el señor du Chastel, al oír todo eso, pronuncia una oración:

---

[2] Pero el niño que, reconfortado por los guardias, creía que lo llevaban a la fortaleza, cuando vió que iban hacia el monte Reont, se asustó como nunca. Entonces empezó a llorar y a desesperarse, diciendo a Thomas, el jefe de la guardia: "¡Ah! Thomas, amigo mío, me lleváis a morir, me lleváis a morir! ¡Ay! ¡Me lleváis a morir! ¡Tomás, me lleváis a morir! ¡Ay! ¡Señor padre mío, voy a morir! ¡Ay! Señora madre mía, voy a morir, voy a morir! ¡Ay, ay, ay, voy a morir, morir, morir, morir!" Así, gritando y llorando, mirando adelante y atrás y alrededor suyo, me vió, ¡ay de mí!, con vuestra cota de armas, y en cuanto me vió gritó cuan alto pudo: Y me dijo: "¡Ah! ¡Chastel, amigo mío, voy a morir! ¡Ay, amigo mío! ¡Voy a morir!" Al oírlo gritar de esta forma, yo caí en tierra como muerto. Pero, según las órdenes, debía acompañarlo, y así fuí sostenido por gentes hasta que todo hubo terminado. Cuando llegamos al monte, encontrábase allí un Hermano que, con buenas palabras de fe en la gracia de Dios, lo confesó poco a poco y le dió la absolución de sus menudos pecado. Y porque él no podía decidirse a morir de buen grado, hubo que atarle la cabeza, y los pies y los brazos, de modo que los hierros le penetraran hasta los huesos de las piernas, según me contaron después. Y cuando esta crudelísima justicia estuvo hecha, y por fin hube yo vuelto de mi desmayo, me quité vuestra cota de armas, y la puse sobre su cuerpo...

"Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, vueillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellasse! povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en resconforter." [3]

Viene entonces el solemne entierro, y la escena en que comunica la noticia a su mujer, a quien hasta entonces se la había ocultado, aprovechando que hay varias personas a la mesa: ella permanece serena. Unos días más tarde el príncipe hubo de levantar el sitio; el señor du Chastel encuentra todavía ocasión para una acometida victoriosa, en la cual hacen buen acopio de prisioneros. De éstos hace colgar a diez de entre los más nobles, que deseaban comprar su libertad con grandes sumas, en una horca alta y visible a lo lejos; a los restantes les hace vaciar el ojo derecho, y cortar la oreja y la mano derechas, y los devuelve después:

"Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dittes de par vous grant mercis des autres yeulx, oreilles et poings senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault." [4]

El texto —que he presentado con cierta extensión, en parte porque en los detalles es donde en buena medida se manifiesta su índole, y en parte porque es un texto poco accesible para la mayoría— es posterior al *Decamerón* de Boccaccio en más de un siglo, pero produce un efecto incomparablemente más medieval y menos moderno. Esta fuerte impresión de conjunto la experimenta el lector espontáneamente, y quisiera explicar los diversos elementos que contribuyen a ella.

Por lo que respecta a la forma, ni la construcción de las oraciones ni la composición del conjunto muestran nada de la flexibilidad clásico-humanista, ni de su diversidad, claridad y orden. Cierto que las oraciones no son predominantemente coordinadas, pero la subordinación es a menudo desmañada, cargada de un énfasis pesado y oscura a veces en sus articulaciones. Una frase como ésta, en el parlamento de la mujer: *Et car pour ce il est mon vray fils, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de* IX *mois en mes flans, dont en*

[3] Gran Señor Dios, que me lo habéis prestado hasta hoy, recoged su alma y perdonadle que no haya aceptado la muerte de buen grado, y perdonadme a mí también que, por bien hacer, lo he colocado en esa situación. ¡Ay! ¡pobre madre! ¡qué dirás cuando sepas la triste muerte de tu querido hijo, aunque por mí lo habías abandonado, para salvar mi honor! ¡Gran Señor, estad en mi boca para reconfortarla!

[4] Id a vuestro señor Herodes y decidle cuán agradecidos estáis por los ojos, oídos y manos izquierdos que os dejo, pues que él entregó el cuerpo muerto e inocente de mi hijo a mi escudero Chastel.

ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay si chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré, muestra ya por la cadena de conjunciones de relativo cierta falta de claridad en las relaciones de pertenencia; las palabras *et puis comme morte a l'enffanter* se desprenden totalmente del orden sintáctico, mientras que el conjunto no está pensado en modo alguno como exposición afectiva y desordenada, sino, al contrario, como parlamento cuidadosamente solemne.

La solemnidad circunstanciada, lo ostentosamente ceremonioso de este estilo, se funda en último término en tradiciones retóricas antiguas, pero no en éstas puramente, sino en su adaptación medieval pedantesca, y no en la restauración humanista de su carácter originario. A esto debe también achacarse el hacinamiento solemnemente exhortativo de expresiones pleonásticas o casi pleonásticas como *nourry, amé et tenu chier* que encontramos a cada paso, como, por ejemplo, en una de las frases próximas: *liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit*... Esto hace recordar el estilo pomposo de los documentos jurídicos y oficiales, con lo cual están muy a tono los muchos juramentos por Dios, la Virgen y los Santos. Como en aquellos solemnes documentos, lo que importa va precedido a menudo de una multitud de fórmulas, alocuciones, determinaciones adverbiales, y a veces hasta de todo un desfile de frases preparatorias, de suerte que llega como un príncipe o un rey, precedido por heraldos, escolta, dignatarios de la Corte y abanderados.

La conversación en la noche nos suministra bastantes ejemplos, que también encontramos de continuo en los casos en que los heraldos transmiten sus mensajes; y aunque el procedimiento en estos últimos casos es suscitado por el asunto mismo, es imposible no darse cuenta del gusto con que aprovecha la ocasión La Sale. Cuando leemos: *Monseigneur le cappitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publicques, de par le prince de Galles, nostre très redoubté seigneur, ceste foiz pour toutes à vous nous mande, de par sa clemence de prince, vous signiffier, adviser et sommer*..., no podemos dejar de reconocer que, incluso en un momento en que se halla conmovido y profundamente indignado por la crueldad del príncipe, La Sale transcribe con delicia esta enfática pompa oficial, aunque embrollada desde un punto de vista sintáctica. Con esto está dicho que su lenguaje es estamental, y lo estamental no es humanista. La sólida ordenación estamental de la vida, dentro

de la cual todo tiene y mantiene su sitio y su forma, se refleja en la retórica ubérrima de gestos y exhortaciones solemnes, circunstanciadas y formalistas. Cada persona tiene un apelativo que le pertenece; madame du Chastel llama a su esposo *Monseigneur*, y él le dice a ella *m'amye;* cada persona hace los gestos que corresponde a su categoría y a las circunstancias, como gobernados por un patrón eterno y fijado de una vez por todas *(à jointes mains vous supplie).* Cuando el príncipe obliga al heraldo del comandante a asistir a la ejecución del niño (la escena está relatada dos veces), dice así: *alors, en genoulx et mains jointes je me mis et lui dis: "A! très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux yeux ne portent pas à mon très dollent cuer la très piteuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, le fait à icelui Monseigneur vrayement." Lors dist le prince: "Vous yrez, veuillez ou non."* La tradición seguida se percibe con la mayor claridad en pasajes particularmente solemnes, en donde, como acabamos de decir, lo central de la exposición está rodeado de un cinturón de fortificaciones constituído por fórmulas solemnes de introducción. En dichos pasajes resalta a la claras que se trata de la construcción de la baja antigüedad decadente, que desde los comienzos de la Edad Media fueron acogidos y cultivados por las culturas estamentales. En las lenguas vulgares la tradición va desde la retórica pujante y grandiosa del juramento de Estrasburgo hasta el prámbulo de los reales decretos *(Louis par la grâce de Dieu,* etc.).

Por lo que respecta a la disposición del relato, apenas si podemos hablar de una ordenación deliberada; el intento de narrar cronológicamente conduce a demasiados embrollos y repeticiones; y aun cuando tengamos en cuenta que el redactor era un anciano (hay algo de minuciosidad senil en el estilo de la obra), lo paratáctico y un tanto confuso de la composición lo encontramos también en la novela del pequeño Jehan de Saintré, escrita unos cuantos años antes. Es estilo de crónica, que enumera los acontecimientos sucesivamente, saltando con frecuencia y un poco inesperadamente de un escenario a otro: la ingenuidad de este procedimiento se acentúa todavía con la fórmula que antecede a cada uno de estos cambios: "y ahora dejemos de hablar de este asunto, y pasemos a otro." La mezcla de grave pompa en el lenguaje y de ingenuidad enumerativa en la composición produce una impresión de ritmo monótono, remiso y grave, no desprovisto de grandiosidad. Es una especie de estilo elevado, pero estamental, no humanista, ni clásico, sino completamente medieval.

La misma impresión medieval y estamental produce el contenido de la narración, respecto al cual hay que observar lo chocante que resulta para un lector moderno que un episodio político-militar, relacionado con un todo histórico conocido, sea considerado únicamente como un problema del estamento. Nunca se habla de lo importante que es la fortaleza, de las consecuencias desventajosas que acarrearía su caída para la causa de Francia y del rey; se trata, exclusivamente, del honor caballeresco del señor du Chastel, de la palabra dada y de su interpretación, de lealtad de vasallo, de juramento y responsabilidad personal. El jefe de la fortaleza llega a incitar al príncipe a un duelo caballeresco, a fin de decidir sobre la diferencia surgida en la interpretación del acuerdo. Todo lo objetivo está ahogado por las ceremonias caballerescas y solemnes, lo que no impide que reine una ruda crueldad, en modo alguno moderna, atenida a un fin y, por así decirlo, racionalizada, sino completamente personal y afectiva. La ejecución del infante es una barbaridad perfecta y carente de sentido, y otra barbaridad tan sin sentido es la venganza del señor en más de cien inocentes, que son ahorcados o mutilados, los cuales, sin esa necesidad personal de venganza, hubieran sido devueltos contra rescate. Todo lo cual produce la impresión de que la dirección político-militar de la guerra es todavía totalmente irracional, que no existe una dirección central y efectiva de las operaciones, de modo que las medidas que se toman dependen en alto grado de las relaciones personales, de los sentimientos y de las ideas del honor caballeresco de los jefes que se enfrentan en cada caso en una acción parcial. En efecto, así fué todavía en la guerra de los cien años, y mucho más tarde, hasta en la época del absolutismo desarrollado, en algunos aspectos de la guerra en los que las convenciones del espíritu caballeresco se han conservado por más tiempo encontramos claros vestigios de las relaciones completamente personales y caballerescas entre amigos y enemigos. De todos modos, ya en el siglo XV, en la época de La Sale, comienza a apuntar el cambio; fallan los métodos políticos y militares de la caballería, su *ethos* se torna quebradizo y su papel progresivamente decorativo. La novela del pequeño Jehan de Saintré, de La Sale, resulta indeliberadamente un testimonio honrado de la fanfarrona y parasitaria falta de sentido de los hechos de armas caballerescos de esta época. Pero La Sale no quiere saber nada del cambio en marcha: vive arropado en la atmósfera estamental, en sus concepciones del honor, en sus ceremonias y en su ostentación heráldica. Incluso su erudición, que aparece con mayor relieve en el resto de sus obras que en el *Réconfort*, es un

mosaico de citas morales, de procedencia escolástica tardía, compilación metódica al servicio de una educación feudal-caballeresca.

No alcanza a La Salle aquel movimiento que condujo a los grandes escritores italianos del siglo XIV a la comprensión total de la realidad contemporánea; su lenguaje y su arte son en general estamentales, su horizonte estrecho, a pesar de haber rodado tanto de un sitio para otro: ha visto en todas partes muchas cosas notables, pero, en todas ellas, solamente el lado cortesano y caballeresco. El *Réconfort* está escrito también con este espíritu; pero en medio de su pomposo estilo alto-feudal, ya un tanto frágil, encuéntrase, como lo muestra el texto reproducido más arriba, un episodio auténticamente trágico de la más elevada dignidad, relatado, cierto es, un poco ceremoniosa y puntillosamente, pero, no obstante, con gran calor y sencillez de corazón, como conviene al asunto. En la literatura medieval apenas si existe otro ejemplo de conflicto tan simple, tan extremadamente real, tan típicamente trágico, y frecuente ha sido mi asombro por el hecho de que esta hermosa pieza sea tan poco conocida. El conflicto nada tiene de esquemático ni que ver nada con ninguno de los motivos transmitidos por la poesía cortesana. Concierne a una mujer, pero no a una amada, sino a una madre; no es conmovedoramente romántico, como la historia de Griseldi, sino un suceso práctico, de verosímil realismo.

El fondo caballeresco-ceremonioso no quebranta su simple grandiosidad, pues uno admite que una mujer, sobre todo en aquellos tiempos, se coloque en tales circunstancias en el lugar que le corresponde. Lo dependiente, lo humilde, lo que se inclina sumiso bajo la voluntad del hombre, muestra en la necesidad, con tanta mayor intensidad, la fuerza pura y la libertad de su esencia. En el fondo, el conflicto le atañe a ella exclusivamente, pues aunque él se muestra irresoluto y se lamenta, no cabe duda sobre la clase de decisión que habrá de tomar. Por el contrario, de la actitud de ella depende cómo habrá de afrontar él esta catástrofe; y con una adaptación muy bien sentida, rápida y clara a las circunstancias, vuelve a recobrar ella el dominio de sí por medio de la reflexión: *se il se muert, or as-tu bien tout perdu*. E inmediatamente se decide a liberarle del martirio que inútilmente se inflige; y a mostrarle el camino, que sabe habrá de seguir, adelantándose por él. En cuanto ha conseguido captar su atención, le proporciona aquello de lo cual tiene más necesidad, a saber, orden en sus pensamientos, conciencia del problema que tiene que resolver: hay que elegir entre dos males, y deberá escoger el menor. Cuando él, desorientado todavía, pregunta cuál sea el menor, elude al principio la respuesta: eso ha de decidirlo no una débil

mujer, sino la virtud y el ánimo masculinos; de este modo le incita a que tenga a bien expresar sus pensamientos, procedimiento que le coloca, aunque no sea más que exteriormente, en la situación usual de jefe y árbitro: ya con esto lo ha sustraído a la lamentación descompuesta que socava su fuerza y su conciencia. Entonces, ella misma le da el ejemplo por seguir: los hijos, dice, son más hijos de las madres, que los han llevado dentro, parido y alimentado, que de los padres; nuestro hijo es más hijo mío que vuestro; a pesar de todo, me declaro ahora desprovista de amor hacia él, como si nunca lo hubiera tenido; sacrifico mi amor hacia él, pues nosotros podemos tener más hijos, pero si vuestro honor se pierde, jamás podrá ser recobrado. Y si vos seguís mi consejo, las gentes os alabarán: *c'est le preudomme et très loyal chevalier*... Difícil decidir qué es lo más loable en este discurso: si la negación de sí misma o el dominio de sí, si la bondad o la claridad. Que una mujer en una desgracia semejante no se deje abatir, sino que abarque con lucidez la situación real; que comprenda que no puede hablarse, siquiera, de rendición de la fortaleza, y que el niño está perdido, desde todos los puntos de vista, si es que el príncipe no bromea; que sea capaz, con su intervención, de prestar compostura interna a su marido, y coraje para decidirse por medio de su ejemplo, y hasta un cierto consuelo y una conciencia altiva, que le facilitan el cumplimiento de su papel, con la alusión a la fama que va a conquistar; todo es de una belleza y grandeza tan simples como sólo un texto clásico puede ofrecer. Y también es muy bello el final, cuando él, ya sosegado por completo, puede rezar y darle las gracias, e inclusive rogarle que duerma un poco: *Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord*...

Se ve que el ostentoso estilo feudal tardío puede llegar a representar plásticamente semejante escena auténticamente trágica y real; por muy superficial que pueda ser en lo político y en lo militar, donde no tiene que habérselas con circunstancias y situaciones reales, en una acción muy sencilla y directamente humana muestra su eficacia. Esto es tanto más notable cuanto que en nuestro caso se trata de un escenario doméstico-vulgar, de dos cónyuges que hablan de noche, en el lecho, sobre lo que les preocupa; según la idea clásica antigua, aquél no podría constituir un lugar adecuado para una acción trágica de alto estilo. Lo trágico y gravemente problemático se nos muestra engarzado en el aspecto cotidiano de la vida familiar, y aunque se trata de personajes de la alta nobleza, que viven estrictamente dentro de formas y tradiciones feudales, sin embargo, la situación en la que los encontramos, o sea, de noche, en el lecho,

no ya amantes sino cónyuges, lamentándose en duro trance y esforzándose por servirse el uno al otro, es más bien para hacerlos aparecer como burgueses o, mejor aún, como simples criaturas humanas y no como señores feudales. A pesar del lenguaje solemne y ceremonioso, transcurre todo de modo muy simple e ingenuo; unos cuantos sentimientos e ideas sencillos que se juntan o contraponen; no cabe hablar de una separación estilística entre lo trágico y lo real cotidiano.

En la época de su florecimiento, en el siglo XII, la literatura feudal no nos ha legado nada tan real y humano; un matrimonio en el lecho hubiera sido, en último caso, un cuadro de la farsa popular. ¡Y qué habremos de decir de la escena del infante que llora y clama, conducido a la muerte! No pretendo elogiarla: ni para el lector ni para el pobre padre, a quien el relato del heraldo va dirigido, resulta indispensable la descripción de los pormenores del episodio con tanta plasticidad. Tanto más extraordinario resulta el intenso y desnudo realismo humano que, en medio de este estilo pomposo y heráldico, puede adherirse a un episodio trágico. Todo tiende a hacer resaltar el contraste entre la inocencia del niño y la horrible ejecución, entre su vida, bien resguardada hasta entonces, y la realidad que irrumpe repentina e impía: la compasión de la guardia, que ha trabado amistad con el muchacho durante la breve estancia, sus gritos desolados, infantilmente descompuestos y que llegan por dos veces al oyente, repitiendo siempre las mismas palabras, agarrándose a todos los protectores presentes y ausentes, su resistencia a la muerte hasta el último momento, a pesar del fraile que trata de consolarlo y le toma la confesión, hasta el punto de que, por su desesperada oposición, los pies encadenados son hendidos hasta los huesos; nada se le oculta al lector ni al señor du Chastel.

Lo que acabamos de comprobar, el juego combinado del estilo pomposo caballeresco y el realismo vigorosamente "criatural", que no se asusta ante los efectos fuertes y hasta parece complacerse en ellos, no es nada nuevo. Desde el romanticismo, esta combinación forma parte de la idea corriente de la Edad Media, y una investigación más exacta ha demostrado que a fines de la Edad Media, en el siglo XIV y sobre todo en el XV, es cuando dicha combinación aparece con especial relieve. Desde 1923 poseemos una magnífica y amplia investigación sobre esta época, *El otoño de la Edad Media*, de Huizinga, en la que este fenómeno es repetidamente analizado en sus diferentes aspectos. Lo común, que une ambos elementos, es lo grave y oscuro, lo tardo en el *tempo* y chillón en el colorido del gusto sensible de aquella época; de suerte que su estilo pomposo posee a menudo algo de penetrante plasticidad, y su realismo algo a veces

de formalismo pesado y, al mismo tiempo, directamente criatural y cargado de tradición; algunas formas realistas, como la danza macabra, presentan el carácter de una procesión o de un solemne desfile. La carga tradicional del realismo serio criatural de esta época se comprende por su origen: procede de la concepción figural cristiana, y toma de lo cristiano casi todos sus motivos intelectuales y artísticos. La criatura que padece se hace visible en la pasión de Cristo, cuya descripción se vuelve cada vez más ruda y cuya sugestión místico-sensible se hace cada vez más fuerte, o también en la pasión de los mártires. La intimidad hogareña, el interior grave (grave por oposición al interior de las farsas), proceden de la anunciación y de otras escenas domésticas que encontramos en la Sagrada Escritura. En el siglo XV, el engarce de los relatos de la Historia Sagrada en la vida diaria del pueblo había alcanzado un grado tan alto, y la plasmación dogmática de los mismos se había desflecado en tal forma que el realismo religioso ofrece muestras de exageración y de grosera degeneración; ya nos referimos a ello (pp. 153 ss.) y también ha sido puesto de manifiesto a menudo, en forma destacada por Huizinga, de suerte que no necesitamos ahondar más en la cuestión.

No obstante, en la visión de conjunto del realismo de las postrimerías de la Edad Media es preciso hacer resaltar algo más. En primer lugar, que la imagen de hombres realmente vivientes, creada por la mezcla estilística cristiana, es decir, lo "criatural", surge también ahora fuera de la esfera estrictamente cristiana, como observamos en nuestro relato, que cuenta un episodio militar feudal. Además, hay que señalar que la representación de la vida real se dirige con especial afección y gran arte a lo íntimo, hogareño y cotidiano de la vida familiar. También esto proviene, como indicamos, de la mezcla de estilos cristiana, y en los motivos relacionados con el nacimiento de María y el de Cristo, tenemos los cuadros modelos para un desarrollo semejante. Pero además fué fomentado por la aparición de la cultura de la gran burguesía, que hacia el final de la Edad Media se hizo muy de notar, sobre todo en el norte de Francia y en Borgoña. Esta cultura no tuvo plena conciencia de sí (hubo de pasar mucho tiempo hasta que cobrara cuerpo teórico una articulación del "tercer estado" que concordara con las circunstancias reales), persistió largo tiempo en la manera pequeño-burguesa, tanto por su actitud como por su estilo de vida, a pesar de su gran bienestar y de su fuerza creciente; pero suministró motivos, precisamente íntimos y domésticos, al arte imitativo, como interior plástico no menos que como de representación de situaciones y problemas hogareños y económicos.

Lo casero, íntimo, cotidiano de la vida personal interviene aun en aquellos casos en que se trata de círculos feudales nobles y hasta principescos. También en tales casos son representados episodios íntimos con mayor frecuencia y exactitud y con más calidad de cotidianidad que antes, como ocurre en nuestro ejemplo y muy a menudo en los cronistas (Froissart, Chastellain, etc.). Así que el arte y la literatura, a pesar de su preferencia por el fausto heráldico-feudal, ofrece en su conjunto un carácter mucho más burgués que en la Edad Media anterior.

Finalmente, debemos subrayar un tercer punto, esencial para el realismo de la baja Edad Media, y es el mismo que me ha hecho introducir en este capítulo la expresión "criatural". Desde un principio, distinguió a la antropología cristiana el destacar en el hombre todo lo fugaz y sometido al dolor; no podía ser de otro modo en virtud del modelo que ofrecía la pasión de Cristo vinculada a la historia de la redención. Sin embargo, en los siglos XII y XIII esto no había traído como consecuencia una desvalorización tan fuerte y una indignidad tal de la vida terrenal como las que entran en vigor a partir de entonces.

En los primeros siglos de la Edad Media aún tenía fuerza la idea de que la sociedad terrenal poseía valor y finalidad; tenía determinadas tareas que cumplir, investir de realidad a una determinada forma ideal, y debía preparar a los hombres al reino de Dios. Dentro de este marco de ideas, Dante nos ofrece un ejemplo por el cual podemos comprender cuán importante, éticamente relevante y decisiva para la salud eterna parecía a él y a muchos de sus contemporáneos la actividad secular y política. Ahora bien: ya sea porque las nociones sociales ideales de aquellos primeros siglos hubieran perdido vigor y prestigio a causa de que los acontecimientos las contradecían tenazmente y que se abrieran paso desenvolvimientos que en modo alguno podían unificarse con aquéllas; ya sea porque los hombres de las formas nuevas de vida política y económica, que se abrían camino, no fueran capaces de interpretarlas y amoldarlas a un orden nuevo; o, finalmente, que las corrientes extáticas populares, la mística de la Pasión, cada vez más apasionadamente realista, la devoción, que degeneraba progresivamente en superstición y fetichismo, paralizaran la voluntad de comprensión teórica de la vida práctico-terrena, el caso es que en las postrimerías de la Edad Media notamos una fatiga y esterilidad del pensamiento teórico constructivo, particularmente por lo que se refiere a la ordenación de la vida práctica. Por eso el lado "criatural" de la antropología cristiana, su sujeción

al dolor y a la caducidad, llega a ocupar el primer plano en forma inconsiderada y sin atenuación.

Lo peculiar de esta idea radicalmente "criatural" del hombre, que contrasta agudamente con lo humanístico antiguo, consiste en que, con todo su respeto para el ropaje estamental y terreno que el hombre lleva, no guarda ningún respeto para el hombre en cuanto se despoja de dicho ropaje: bajo él no hay más que la carne, que la edad y las enfermedades malbaratan y que destruirán la muerte y la descomposición. Es, si se quiere, una teoría radical de la igualdad de todos los hombres, pero no en un sentido político activo, sino como desvalorización de la vida de todos y cada uno: todo lo que se hace y se emprende es vano; aunque sus instintos lo obligan a uno a actuar y agarrarse a la vida terrenal, ésta no tiene ningún valor ni dignidad alguna. Los hombres no son iguales en relación unos con otros, o en general "ante la ley", sino que, por el contrario, Dios lo ha dispuesto de modo que sean desiguales en la vida terrena, pero iguales, en cambio, ante la muerte, ante la caída de la criatura, ante Dios.

Cierto que también se sacarán a veces conclusiones políticas y económicas (en Inglaterra incluso muy enérgicas) de esta teoría de la igualdad, pero domina la mentalidad de que de la índole de "criatura" del hombre no puede deducirse otra cosa que la caducidad y la vanidad de todo esfuerzo secular. Para muchos hombres de los países al norte de los Alpes, la conciencia de la irrecusable ruina de sí mismos y de todas sus obras ejerce una influencia paralizadora del pensamiento orientado a la planeación práctica de la vida terrestre: toda actividad dirigida en este mundo al futuro les parece sin valor y sin dignidad, mero juego de los instintos y de las pasiones, y su relación con la realidad terrestre se compone del reconocimiento de su figura como teatro de plástica expresividad y del desenmascaramiento radical de la misma como efímera y vana, por lo que se destacan por todos los medios los contrastes entre vida y muerte, juventud y vejez, salud y enfermedad, vana ostentación del papel desempeñado en la vida y resistencia lastimera contra la implacable destrucción. Estos temas simples son presentados con variaciones, melancólicamente o en amarga queja, devota o cínicamente, o las dos cosas a la vez; a menudo, con un vigor impresionante. La vida corriente y media, con sus alegrías sensuales, sus calamidades, su desmoronamiento por la vejez o la enfermedad y su sanseacabó, pocas veces han sido presentadas con una fuerza tan convincente como en esta época, y con un carácter estilístico que no sólo se diferencia claramente de lo antiguo,

cosa por lo demás natural, sino también del arte realista de la primera Edad Media.

En esta época encontramos gran cantidad de presentaciones literarias de conversaciones nocturnas entre cónyuges. De todas las que conozco es particularmente característica la escena de la primera de las *Quinze Joyes de Mariage*, en la cual la mujer desea tener un nuevo vestido. La cito según la edición de la *Bibliothèque elzévirienne* (segunda ed., París, 1857, pp. 9 *ss.*):

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matière à son mary; et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles là où leurs mariz sont plus subjets et doivent estre plus enclins pour octrier: c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: "Mon amy. lessez-moy, car je suis à grand mal-aise.—M'amie, dit-il, et de quoy?—Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye.—M'amie, fait-il, dites moy pour quoy vous me dites telles paroles?—Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous dye: car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le feisse pour autre chose.—Vrayement, fait-il, vous me le direz." Lors elle dit: "Puis qu'il vous plest, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autre jour à telle feste, où vous m'envoiastes, qui ne me plaisoit gueres; mais quand je fus là, je croy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoye: combien que je ne le dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bon lieu comme dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx qui scevent les lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mais je en ay honte pour l'amour de vous et de mes amis.—Avoy! dist-il, m'amie, quel estat avoient-elles à ceste feste?—Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suis qui n'eust robe d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menu-ver, à grands manches et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avecques un tessu de soye rouge ou vert, traynant jusques à terre, et tout fait à la nouvelle guise. Et avoie encor la robe de mes nupces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que je sembleroye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand je estoye entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mielx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce.—Avoy! m'amie, fait le proudomme, je vous diray: vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueres de meubles, et nous a convenu achapter liz, couchez, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present; et savez bien qu'il fault achapter deux beufs pour notre mestoier de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut reffaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plait que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu,

dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence. —Haa! sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre." Lors elle se tourne de l'aultre part, et dit: "Pour Dieu, lessés moi ester, ca je n'en parleray ja mais.—Quoy dea, dit le proudomme, vous vous courroucez sans cause.—Non fais, sire, fait-elle: car si vous n'en avez rien eu, ou peu, je n'en puis mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier a tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne demendoyent seullement que mon corps; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous; dont je fu bien mal de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien haïr; car je croy que je suy la plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Si ne sont-elles pas du lieu dont je suy. Par Sainct Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je ne scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage: à Dieu plaise que je ne vive gueres! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy.—Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour vous; mais vous devez regarder à nostre fait: tournez vous vers moy, et je feray ce que vous vouldres. —Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy, vous ne me toucheriez jamès.—Non? fait-il. Certes, fait-elle, non." Lors, pour l'essaier bien, ce lui semble, il lui dit: "Si je estoie trespassé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre.—Seroye! fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere." Et commence à plorer...[5]

---

[5] Entonces considera el lugar, el tiempo y la hora para hablar del asunto a su marido; que muy a gusto hablan ellas de las cosas particulares allí donde sus maridos son más débiles y están más inclinados a otorgar: en la cama, donde el compañero de quien he hablado quiere entregarse a sus alegrias y placeres, pareciéndole que no tiene otra cosa que hacer. Entonces empieza la dama, y dice así: Amigo mío, pues estoy, muy preocupada. —¿De qué, amiga mía? dice él. —Tengo mis motivos para estarlo, dice ella, pero no os diré nada, puesto que nunca hacéis caso de lo que os digo. —Amiga mía, dice él, explicadme por qué me decís esas palabras. —Por Dios, dice ella, no es menester que os lo diga, pues si os lo digo, no haréis caso, y os parecerá que lo hago por otro motivo. —Bueno, dice él, pero me lo diréis. Entonces dice ella: Puesto que así lo queréis, os lo diré: Amigo mío, ya sabéis que el otro día fuí a tal fiesta, adonde me enviasteis, y que no me gustaba nada; pero cuando estuve allí, creo que no había una sola mujer (por baja que fuera de condición) que estuviera tan mal vestida como yo: no lo digo por alabarme, pero, a Dios gracias, yo soy de tan buena condición como cualquier dama, señorita o burguesa, de las que estaban allí, y si no que lo digan los entendidos en líneas genealógicas. No lo digo tampoco por mí misma, pues no me importa cómo esté vestida, sino que me daba vergüenza por vos y por mis amistades. —¡Vaya! dice él, amiga mía, ¿qué llevaban las mujeres en esa fiesta? —A fe mía, dice ella, que no había mujer de mi condición, por baja que fuese, que no trajera ropa de escarlata o de Malinas, o de *fin vert*, forrada de ardilla gris o de piel, con grandes mangas, y sombrero, haciendo juego, de gran copa, con un tisú de seda roja o verde que llegaba hasta el suelo, todo ello a la última moda. Y yo llevaba todavía mi vestido de boda, bien gastado y muy corto, a causa de lo que he crecido desde que lo hicieron; pues yo era todavía muy joven cuando me entregaron a vos, y ahora estoy tan agotada por las penas que muy bien podría pasar por madre de alguna de quien yo podría ser hija. Y verdaderamente, tuve tanta vergüenza cuando me vi

Este texto, que ha debido ser escrito algunas décadas antes del *Réconfort*, pertenece evidentemente a otra región del acaecer, y, por tanto, está redactado en un nivel estilístico muy distinto del de la escena entre el señor y la señora du Chastel. En ésta se trata de la vida del hijo único, en las *Quinze Joyes*, de un nuevo vestido; en el *Réconfort* hombre y mujer se hallan de acuerdo y en real comunidad, en las *Quinze Joyes* no existe confianza mutua, sino que cada uno sigue sus propios instintos, al mismo tiempo que observa los del otro, no a fin de comprenderlos y favorecerlos, sino a fin de sacarles todo el provecho posible. La mujer lo hace con gran habilidad, aunque un poco infantil y alocadamente, el hombre mucho más tosca e inconscientemente, pero también en él falta el sentimiento que forma parte del verdadero amor, a saber, el sentimiento de aquello que puede constituir una alegría para el otro. Una mujer menos alocada podría disgustarse también por la manera en que él acoge sus preocupaciones suntuarias, por mucha razón que objetivamente pudiera te-

---

allí entre ellas, que no sabía qué hacer. Y lo que todavía me lastimó más fué que la dama de tal sitio, y la mujer de tal, me dijeron delante de todos que era una vergüenza que no estuviera mejor vestida. Y a fe mía, que no esperen encontrarme más por allí. —Bueno, amiga mía, repuso él, dejadme deciros que ya sabéis que tenemos bastantes preocupaciones, y que cuando contrajimos matrimonio no teníamos apenas muebles, y tuvimos que comprar cama, ropas de lecho, alcoba y otras muchas cosas, y ahora no tenemos mucho dinero; y, además, ya sabéis que tenemos que comprar dos bueyes a nuestro arrendatario de tal sitio. Y todavía el otro día se vino abajo el frontón de nuestra granja, por falta de tejado, y eso es lo primero que hay que reparar. Y después tengo que ir a los tribunales de tal sitio, por el pleito que está pendiente sobre vuestra tierra del lugar, tierra que no me ha producido todavía nada, o bien poco, y esto me hace gastar mucho. —¡Ah, señor! ¡Ya sabía yo que habríais de salir con la historia de mi tierra! Entonces vuélvese ella del otro lado, y dice: Por Dios, dejadme en paz, que no quiero hablar más. —¿Pero qué, dice el hombre, os irritáis sin motivo alguno? —No, no, señor, dice ella, pues si no os produce nada, o poco, yo no tengo la culpa. Pues ya sabéis bien que yo estaba apalabrada con un tal, y con tal otro, y en veinte sitios más, que no pedían más que mi cuerpo. Y también sabéis que no hacíais más que ir y venir hasta que conseguisteis que no quisiera sino a vos, por lo que me puse a mal con mi señor padre, y todavía lo estoy, motivo por el cual debo odiarme a mí misma, pues creo que soy la mujer más desdichada que existió jamás. Y os pregunto, señor, si las mujeres de fulano y mengano, los cuales me pretendieron, se encuentran en el estado en que yo me hallo. De mejor casa que yo no son ellas. ¡Por San Juan! ¡Valen más las ropas que ellas regalan a sus camareras que las que yo llevo los domingos! Yo no sé por qué muere tanta gente buena, cosa bien lastimosa. ¡Dios quiera que yo no viva mucho! Por lo menos os veríais libre de mí, y de los disgustos que os causo. —A fe mía, dijo él, que no está bien que digáis eso, pues no hay cosa que yo no haga por vos, aunque vos debéis también mirar por nuestros asuntos: pero ahora volveros hacia mí, y haré lo que queráis. —Por Dios, dice ella, dejadme en paz, pues a fe mía que no tengo gana. Si Dios quisiera que vos tuvierais tan poca como yo, de verdad que no me tocaríais jamás. —¿No? dice él. —Seguro que no, responde ella. Entonces él le dice, para probarla: Si yo muriera, ¿os casaríais en seguida con otro? —¡Sí, dice ella, por el gusto que he sacado esta vez! Juro ante Dios que jamás boca de hombre volvería a tocar la mía; y si yo supiera que habría de sobreviviros, haría cualquier cosa por morir la primera. Y empieza a llorar...

ner. En fin, en la historia del matrimonio du Chastel, la mujer es la heroína, en las *Quinze Joyes,* también, pero no por la grandeza y la pureza de su corazón, sino por la superioridad de su malicia y de su fuerza en el combate eterno representado por el matrimonio. En consecuencia, el nivel del estilo es también diferente del todo: a las *Quinze Joyes* les falta toda pretensión de tono elevado; la conversación entre hombre y mujer no está acordada al tono de la conversación corriente, y tan sólo en las palabras de introducción se encuentra una especie de moralismo doctrinario, el cual, sin embargo, en más alto grado que la mayor parte del moralismo medieval, se alimenta de experiencia práctica y de psicología concreta. Lo ceremonioso y lo pomposamente elevado, que constituyen el carácter estamental del *Réconfort,* son contrarios a las formas expresivas y los modales declaradamente mediocres y burgueses de la conversación sobre el vestido nuevo.

Y, no obstante, la reflexión histórica nos dice que nos hallamos ante dos géneros estilísticos próximos. Ya dijimos que la literatura feudal, en sus tiempos florecientes, no puede ofrecernos nada tan real y de una tal intimidad doméstica como la escena entre el señor y la señora du Chastel; hay algo tan espontáneo en el hecho de que un problema trágico sea presentado en una conversación de noche entre hombre y mujer, que la pomposidad rancia y estamental del lenguaje más bien realza que debilita la impresión de lo humano y lo "criatural". Por otra parte, el asunto que trata nuestra escena de las *Quinze Joyes* —una mujer que pretende sonsacar a su marido un nuevo vestido, por la noche, en la cama— es, realmente, materia de farsa; pero el tema es tomado en serio, y no por cierto *grosso modo* y en sentido general, como ejemplo o epílogo, sino representándolo concretamente, y reproduciendo con exactitud los matices y las particularidades de la situación material y espiritual. Pues aunque el autor ha compuesto su obra como una colección de ejemplos, no tiene mucho que ver con las primitivas colecciones de *exempla,* irreales por completo y exclusivamente didácticas, del género de *Los siete sabios,* o de la *Disciplina Clericalis,* porque es demasiado concreta, pero tampoco guarda relación alguna con la farsa, porque es demasiado grave. Esta obrilla, cuyo autor no conocemos, es un documento muy importante como antecedente del realismo moderno; nos presenta la vida cotidiana, o por lo menos uno de sus efectos más importantes, matrimonio y familia, en su figura sensible y real, y trata este tema corriente de un modo serio y hasta problemático. Desde luego que se trata de un género especial de seriedad; ya antes la tendencia antifemenina y antimatrimonial de la moral clerical había producido una especie de

literatura realista, que, con un doctrinarismo melancólico y gruñón, exornando sus demostraciones con alegorías y ejemplos, enumeraba las fatigas y peligros de la vida matrimonial, del mantenimiento de la casa, de la educación de los hijos, etc. Con fuerza y a veces muy concretamente había tratado estos temas Eustache Deschamps, muerto a principios del siglo XV, y de esta tradición el autor de las *Quinze Joyes* tomó no sólo los diversos motivos de su obra, sino también su actitud semimoral, satírica, y más bien melancólica que grave en sentido trágico, frente al tema. Sólo que Eustache Deschamps (compárense por ejemplo las secciones 15, 17, 19, 38 ó 40 de su *Miroir de Mariage*) no llegó a la escena real entre marido y mujer, con lo cual hubiera cobrado forma el entrelazamiento, el juego móvil de las profundidades de la conciencia a dos, que constituye el matrimonio: lo realista queda en él en la superficie, aproximadamente, como en lo que se conoció en el siglo XIX por "escenas de género". Los motivos del trozo reproducido más arriba se encuentran también en él casi en su totalidad. La mujer quiere tener nuevos vestidos, y se basa en que las otras están mejor vestidas, aunque no sean de tan buena familia como ella. Pero la escena no tiene lugar de noche, en el lecho, ni su conexión con el juego de las relaciones sexuales, con el motivo del segundo matrimonio después de la muerte del esposo, con todas las alusiones a cómo se llegó al matrimonio y a los bienes que aportó ella y que, hasta el momento, lejos de producir ingresos no han ocasionado más que un proceso costoso. Deschamps enumera los motivos, a veces en una forma llena de vida, pero la mayoría de las veces demasiado prolijamente; el autor de las *Quinze Joyes* sabe lo que es el matrimonio, tanto en lo bueno como en lo malo, pues en la *Quatorziesme Joye* (p. 116) encontramos la siguiente frase: *car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvré tant par la douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit.* Hace que los cónyuges convivan realmente, y combina los motivos de tal manera que el *deux en une chose* cobra forma, por cierto que la mayor parte de las veces en la maldad, como posibilidad de herirse en lo más hondo, como combate eterno de los que se hallan ligados entre sí, como mentira y traición a la comunidad. Con todo esto su libro cobra un carácter de tragedia, no muy elevada ni tampoco continua. Además, las particularidades del problema son demasiado estrechas y ruines y, ante todo, el carácter de la víctima, es decir, del hombre, es foco responsable: no posee bondad ni dignidad, ni humor ni dominio de sí mismo; no es más que un padre de familia fastidiado, y su amor a la mujer completamente egoísta, sin comprensión alguna de su índole; se considera a sí mismo simplemente como su propietario, constante-

mente en riesgo respecto a su propiedad. Si queremos, por consiguiente, evitar la palabra "trágico", debemos reconocer que la miseria práctica del hombre en su vida corriente ha encontrado una expresión literaria que no existía antes, y hay una aproximación de hecho entre el nivel del *Réconfort,* escrito según las tradiciones feudales, y el de las *Quinze Joyes,* que extrae sus motivos de las farsas y del bajo moralismo clerical: surge un nivel estilístico en el que el escenario cotidiano de la vida corriente se hace digno de una representación más exacta y más grave, elevándose a veces hasta lo trágico, y descendiendo a veces hasta rozar casi lo satírico-moral, y trata con mucha mayor penetración que antes lo directo de la existencia humana, lo corpóreo-sensual, lo doméstico, el goce diario de la vida, y la decadencia y el fin de ésta; y en todas estas ocasiones no se retrocede ante los efectos más chillones. El presente sensible, que de este modo se pone de manifiesto, se mueve por entero dentro de las formas estamentales de su tiempo, pero se revela siempre como una realidad general, común a todos los hombres por las condiciones "criaturales" de todos (*la condition de l'homme,* como se dirá más tarde). Ya desde el siglo xiv se encuentran ejemplos de este realismo más directo, sensible y exacto. Son numerosos en Eustache Deschamps, y Froissart narra episodios en los que está en juego la vida con una plástica minuciosidad que no difiere mucho de la manera en que La Sale nos cuenta la muerte del muchacho du Chastel. Cuando los seis principales burgueses de Calais, vestidos solamente con camisa y pantalón, con una cuerda al cuello y las llaves de la ciudad en la mano, se arrodillan ante el rey inglés, que quiere hacerlos ejecutar, oímos rechinar sus dientes; la reina que se arroja a sus pies pidiendo clemencia para los prisioneros, está encinta avanzada, y él le concede el perdón por temor de que, si no, se perjudique en su estado, con las palabras: *Ha! dame, j'aimasse trop mieux que vous fussiez autre part que cil* (*Chroniques* I, 321). Todavía más característicos en su realismo neto son los episodios del tercer libro, que tratan de la muerte del joven Gaston de Foix, episodios que tanto admiraba Rainer Marie Rilke y a los que Huizinga reconoce "una fuerza casi trágica": nárrase una tragedia familiar en la corte de un príncipe del sur de Francia, en una serie de escenas muy intuíbles y claras, descritas con todos los pormenores. La terrible escena entre padre e hijo cobra con los "cuadros de género" de la corte (los dos príncipes jugando y peleándose, el príncipe con el galgo en el banquete, entre otros) un carácter directo muy marcado.

Durante el siglo xv el realismo se hace todavía más sensual, los colores más chillones; pero la representación permanece siempre den-

tro de los límites de lo estamental medieval y de lo cristiano. El ejemplo más acabado de un realismo "criatural" —que permanece por entero dentro de lo sensible y, a pesar de todo su radicalismo sentimental y expresivo, no muestra huella alguna de vigor intelectualmente ordenador, o revolucionario, ni siquiera ninguna voluntad de conformar al mundo de manera distinta a como está— lo ofrece François Villon.

Trátase todavía, y esto es precisamente lo claramente visible en Villon, de las consecuencias de la mezcla cristiana de estilos, sin la cual el género de realismo que hemos definido como "criatural" no hubiera sido concebible. Pero éste se ha liberado ya de su servidumbre hacia los pensamientos cristiano-universales de orden, y ya no sirve a ninguna clase de idea ordenadora: se ha hecho independiente, se ha convertido en fin de sí mismo. Ya hemos encontrado antes, en el curso de esta investigación, una pareja, Adán y Eva, en el *Mystère d'Adam.* En él la imitación directa de la realidad contemporánea estaba al servicio de una intención atemporal y universal: la de hacer visible la historia de la Redención; y no iba más lejos. Ahora tampoco se ha roto el nexo entre el aquende y el allende, entre el mundo terreno y la gloria eterna; la "criatura" implica, necesariamente, una referencia semejante al orden divino, al que se alude constantemente y, además, el siglo xv es precisamente la gran época de los Misterios de la Pasión, y se halla bajo la impresión de una mística que se recrea en imágenes realistas culturales. Pero el acento se ha desplazado, y recae con mucha más fuerza sobre la vida terrenal, y ésta es rebajada en forma mucho más abierta y efectista por referencia a la decadencia y la muerte terrenales que a la salud eterna. La figuración literaria sirve ahora en forma mucho más directa a los sucesos terrenos; penetrando en su contenido sensible busca su jugo y su sabor, busca la alegría y el tormento que fluyen directamente de la vida terrena misma. De este modo, el arte realista ha conquistado un haz limitado de materiales y posibilidades expresivas mucho más sutiles. Pero su desarrollo en esta época se constriñe a lo sensible; mientras los órdenes antiguos se disgregan lentamente, no existe en el realismo franco-borgoñón ningún impulso hacia la edificación de un orden nuevo. Este realismo es pobre en ideas, incapaz de una mentalidad constructiva y hasta de una voluntad en ese sentido; agota la realidad de lo existente y, dentro de lo existente, de lo efífero; la apura hasta las heces, de forma que los sentidos y el sentimiento que éstos despiertan llegan a saborear la vida inmediata, y no desea más. Incluso esta plasticidad es, a pesar de toda la intensidad de la expresión, estrecha, con un horizonte limitado. Ningu-

no de los escritores de este círculo cultural alcanza la visión de conjunto y el dominio de la realidad completa de su tiempo, como Dante e incluso como Boccaccio; cada uno conoce su propio distrito solamente, y éste es estrecho, hasta en aquellos que, como Antoine de la Sale, han andado mucho en su vida. Les es menester una ideología, una voluntad activa de dar una forma al mundo, con la que la aptitud para comprender y reproducir los fenómenos de la vida alcance el vigor suficiente para sobrepasar el angosto campo de la vida propia.

La muerte del pequeño du Chastel, o la del príncipe Gaston de Foix, no ofrece otra cosa más que la concretísima experiencia de juventud, desventura y atormentada muerte; cuando ha pasado, no le queda al lector más que la repugnancia sensible y harto carnal que le deja la experiencia de la caducidad; otra cosa no nos ofrecen los narradores, ningún juicio sólido, ninguna perspectiva, ninguna opinión. Incluso su psicología, a menudo muy penetrante, dirigida a lo espontáneo y personal —recordemos la conversación entre marido y mujer en las *Quinze Joyes*—, es mucho más "criatural" que individual. Es indudable que hubieron menester de la experiencia sensible que les ofrecía su círculo vital y que, por otro lado, no intentaron sobrepasarla, puesto que cada círculo vital ofrecía material suficiente en destinos "criaturales". Boccaccio era conocido en Francia, sobre todo por la traducción de Laurent de Premierfait (1414), y aproximadamente al mismo tiempo que el *Réconfort* apareció en el círculo borgoñón una colección de narraciones que seguían el modelo del *Decamerón*, las *Cent Nouvelles Nouvelles* (edición de Th. Wright, París, 1857/58). Pero no se imita la peculiaridad de Boccaccio, ni probablemente se comprende. Las *Cent Nouvelles* son una colección de narraciones vigorosas, relatadas para una sociedad señorial, cuyos componentes, aunque pertenecen a la clase cortesana y feudal alta, y en parte principesca, se sienten completamente a gusto en la atmósfera del estilo de la farsa popular. Nada ha quedado del "estilo medio" de Boccaccio, elegante y humanista, de su teoría del amor, de su dedicación a las mujeres, nada de la perspectiva humana, crítica, dominadora de un ancho campo, del *Decamerón*, de la diversidad de sus escenarios y de sus cuentos. Sin duda, el lenguaje es también sabroso y expresivo, pero desprovisto de aquella disciplina humanista y todo menos poético; la prosa de Alain Chartier, muerto aproximadamente dos décadas antes, es bastante más elegante y rítmicamente cuidada.

Entre dichas historias hay una gran cantidad que tratan los mismos motivos que aparecen también en el *Decamerón;* el motivo del

ángel Gabriel se encuentra (en el cuento 14) en la forma de un ermitaño que varias veces durante la noche, y con la ayuda de un bastón hueco, pasado a través de la pared de la casa, sopla a una viuda beata la orden divina de conducir ante el ermitaño a su hija, añadiendo que de la unión de ambos habría de nacer un niño predestinado a la dignidad papal y a reformar la iglesia. Madre e hija cumplen la orden, y el ermitaño accede con dificultad; pero una vez que ha gozado de la hija durante cierto tiempo, cae ésta encinta y da a luz a una niña. El cuento está compuesto muy toscamente (triple orden nocturna, triple visita al ermitaño); las caracterizaciones de la madre, de la hija y del ermitaño, comparadas con las de Fray Alberto y Madonna Lisetta, son meramente "criaturales", es decir, no sin vida, sino más bien muy auténticas, pero carentes de individualidad. Toda la historia es de mucho efecto en cuanto reproducción plástica de un episodio cómico, contiene mucho humor popular y dicharachero *(la vieille, de joye emprise, cuidant Dieu tenir par le piez);* pero es incomparablemente más tosca, estrecha, e inferior en cuanto a idea y forma que la de Boccaccio.

El realismo de la cultura franco-borgoñona del siglo xv es, por consiguiente, angosto y medieval; no abriga ninguna clase de mentalidad nueva, configuradora del mundo terrenal, y apenas reconoce que los órdenes medievales van perdiendo progresivamente su fuerza constructiva; no se da cuenta casi de las importantes modificaciones de la estructura de la vida que están teniendo lugar y queda muy atrás, en cuanto a amplitud de horizonte, cultura verbal y fuerza plasmadora, de lo que ya un siglo antes la floreciente época de la Edad Media italiana tardía, protohumanista, había creado por medio de Dante y de Boccaccio. Pero en él adquirió expresión una profundización de lo sensible-criatural, y este legado cristiano pudo salvarse así hasta el Renacimiento.

En Italia, Boccaccio y el primer humanismo ya no sentían aquella gravedad "criatural" en la experiencia de la vida, y en la misma Francia, y en general al norte de los Alpes, aquel realismo serio estaba amenazado de muerte por asfixia bajo el muérdago de la alegoría. Pero fué más potente la fuerza espontánea de lo sensible, y de esta manera consiguió llegar el realismo criatural medieval hasta el siglo xvi, proporcionando al Renacimiento un sólido contrapeso para las fuerzas separadoras del estilo, que se originaban en la imitación humanista de la antigüedad.

XI

EL MUNDO EN LA BOCA DE PANTAGRUEL

En el capítulo 32 de su libro segundo (que sin embargo fué escrito y publicado como primero) cuenta Rabelais cómo el ejército de Pantagruel, en su campaña contra el pueblo de los Almyrodes (de los "Salados"), es sorprendido durante su marcha por un aguacero; cómo da Pantagruel la orden de agruparse todos estrechamente, porque ve por encima de las nubes que sólo se trata de un breve chaparrón, durante el cual quiere proveerles de refugio. Acto seguido saca la lengua *(seulement à demi)*, y los cubre como una gallina a sus polluelos. Pero el mismo autor *(je, qui vous fais ces tant véritables contes)*, que ya se había puesto bajo techado en otro lugar y ahora lo abandona, no encuentra sitio libre bajo el dosel de la lengua:

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoys comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochiers comme les mons des Dannoys, je croys que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poictiers. Le premier que y trouvay, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbahy luy demanday: "Mon amy, que fais tu icy?—Je plante, dist-il, des choulx.—Et à quoy ny comment, dis-je? Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant q'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Ja gaigne ansi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere.—Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde?—Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a una terre neufve où ilz ont et soleil et lune et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien.—Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choulx?—Elle a, dist-il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere." Bref, je deliberay d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon qui tendoit aux pigeons, auquel je demanday: "Mon amy, d'ont vous viennent ces pigeons icy? —Cyre, dist-il, ilz viennent de l'aultre monde." Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleins volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvay belle, bien forte et en bel air; mais à l'entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday: "Messieurs, y a il icy dangier de peste?—O, Seigneur, dirent-ilz, l'on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues.—Vray Dieu, dis-je, et où?" A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes despuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante

halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sus une, et là trouvay les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest que est vers la partie des aureilles. Puis trouvay une petite bourgade à la devallée, j'ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d'argent pour vivre. Sçavez-vous comment? A dormir; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contois aux senateurs comment on m'avoit destroussé par la valée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ansi comme nous avons les contrées de deçà et delà les montz, aussi ont ilz deçà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde na sçait comment l'autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de XXV royaulmes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaulles, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda: "D'ont viens tu, Alcofrybas?—Je luy responds: De vostre gorge, Monsieur.—Et depuis quand y es tu, dist-il?—Depuis, dis-je, que vous alliez contre les Almyrodes.—Il y a, dist-il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu? Que beuvoys tu?—Je responds: Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaulx qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige.—Voire mais, dist-il, où chioys tu?—En vostre gorge, Monseur, dis-je.—Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist-il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin.—Grand mercy, dis-je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous." [1]

---

1 Así, pues, lo mejor que pude, subí por encima, y caminé dos buenas leguas sobre su lengua, hasta que entré en la boca. Mas, ¡oh Dioses y Diosas! ¿Qué veo allí? Júpiter me confunda con su rayo de tres puntas si miento. Me paseaba por allí, como en la Santa Sofía de Constantinopla, y vimos peñas enormes, como los montes de los daneses, que creo eran sus dientes, y grandes prados y grandes bosques, y villas fuertes y grandes, no menos que Lyon o Poitiers. El primero con quien tropecé fué un hombre que plantaba coles. Muy admirado, le pregunté: "Amigo ¿qué haces aquí?" —Planto coles, me dijo él. —¿Y cómo y por qué?, dije yo. —Ah, señor, repuso, no todos podemos tener las pelotas tan pesadas como un mortero, y no todos podemos ser ricos. Yo gano mi vida así, y las llevo a vender al mercado de la ciudad que está aquí detrás. —¡Jesús!, dije yo, ¿hay un nuevo mundo? —Bueno, repuso, aquí no hay nada nuevo, pero dicen que fuera de aquí hay una tierra nueva con sol y luna, y donde reina una gran abundancia; pero esta de aquí no es más antigua. —Está bien, dije, ¿cómo se llama esa ciudad adonde vas a vender tus coles? —Se llama, contestó, Asfárago, y todos son cristianos, hombres de bien, que os harán grandes agasajos. En una palabra: que decidí irme allá. Yendo de camino tropecé con un compadre que ponía redes para los pichones, al que pregunté: "Amigo, ¿de dónde vienen estos pichones? —Señor, dijo,

Rabelais no ha inventado el tema de esta divertida aventura. En el libro popular del gigante Gargantúa (tengo ante mí la copia de un ejemplar de Dresden, en la edición de W. Weigand, de la traducción Regis de Rabelais, 3ª edición, Berlín, 1923, tomo 2º, pp. 398 ss., además de la nota 7 en la edición crítica de Abel Lefranc, IV, 330) se cuenta cómo 2,943 hombres armados, que debían degollar a Gargantúa durante su sueño, cayeron en sus fauces abiertas, cuyos dientes tomaron por grandes peñas, y cómo más tarde, cuando, después de

---

vienen del otro mundo." Entonces pensé que cuando Pantagruel bostezaba, bandadas enteras de pichones entraban en su garganta, creyendo que era un palomar. Luego entré en la ciudad, y la encontré bella, bien fortificada y de buen aire; pero a la entrada los porteros me pidieron el certificado, de lo que me asombré, y les pregunté: Señores, ¿es que hay aquí peligro de peste? —Oh, señor, dijeron ellos, cerca de aquí mueren tantos que el carro no cesa de recorrer las calles. —¡Dios verdadero!, dije, ¿y dónde? A lo cual me contestaron que era en Laringia y Faringia, que son dos ciudades tan grandes como Rouen y Nantes, ricas y llenas de tráfico, y la causa de la peste había sido una exhalación fétida e infecta que había salido de los abismos poco ha, y de la cual habían muerto más de veintidós cientos, sesenta miles y diez y seis personas desde ocho días acá. Entonces me puse a pensar y a calcular, y llegué a la conclusión de que se trataba de un aliento fétido que había salido del estómago de Pantagruel cuando comió tantos ajos, según hemos dicho antes. Después que me fuí de allí, pasé entre los peñones, que eran sus dientes, y tanto me esforcé, que escalé uno de ellos, encontrando allí los más hermosos lugares del mundo, hermosos y amplios frontones para jugar a la pelota, bellas galerías, lindos prados, muchos viñedos y una infinidad de casitas a la moda italiana, y los campos estaban muy alegres. Allí estuve unos buenos cuatro meses, y me regalé como nunca hasta entonces. Después descendí por las muelas hasta llegar al gaznate, pero al pasar por un gran bosque que se encuentra hacia la parte de las orejas, fuí despojado por los ladrones. Más tarde encontré un pueblecito, situado en el valle, cuyo nombre ya he olvidado, donde todavía la pasé mejor que antes, y gané algún dinero para vivir. ¿Sabéis cómo? Durmiendo, pues se contrata a la gente por jornadas para dormir, y ganan cinco o seis sueldos por día, pero los que roncan bien fuerte ganan hasta siete sueldos y medio. Y conté a los senadores cómo me habían despojado en el valle, y éstos me dijeron que era cierto que las gentes del otro lado llevaban mala vida y eran bandidos por naturaleza, por lo cual comprendí que así como nosotros tenemos los países de aquende los montes y los ultramontanos, así ellos tienen los de aquende y allende los dientes, pero se vive mejor de la parte de acá, y hay mejores aires. Entonces empecé a darme cuenta de cuánta verdad es lo que se dice de que la mitad del mundo no sabe cómo vive la otra mitad, puesto que nadie había escrito todavía sobre este país, que tiene más de veinticinco reinos habitados, sin contar los desiertos y un gran brazo de mar. Pero yo he compuesto un gran libro titulado la Historia de los Gorgias, pues así los he denominado, porque viven en la garganta de mi dueño Pantagruel. Finalmente, quise volver y, pasando por su barba, me dejé caer sobre sus hombros, y desde allí me deslicé a tierra y caí delante de él. Habiéndose fijado en mí, me preguntó: ¿De dónde vienes, Alcofrybas?—Yo le respondí: De vuestra garganta, señor.—¿Y desde cuándo estás allí?, me dijo. —Desde que vos marchabais contra los Almyrodes, repuse. —Hace más de seis meses, replicó. ¿Y de qué vivías? ¿Qué bebías? —Yo contesté: Señor, de lo mismo que vos mismo, y de los mejores bocados que pasaban por vuestra garganta percibía yo el derecho de tránsito. —Pero bueno, me dijo, ¿y dónde cagabas? —En vuestra garganta, señor, repuse. —Ja, ja, tú eres un bravo camarada, dijo él. Con la ayuda de Dios, hemos conquistado todo el país de los Dipsodas: yo te concedo la castellanía de Salmigondin. —Muchas gracias, señor, repliqué. Vos me otorgáis más bienes de los que merezco de vuestra parte.

despertar, apagó su sed, se ahogaron todos menos tres, los cuales se salvaron en el hueco de un careado. En otro diente de éstos encierra provisionalmente Gargantúa a cincuenta prisioneros, según un pasaje posterior del libro popular. Encuentran allí hasta un frontón *(jeu de paume)* para su entretenimiento. (Rabelais emplea el diente careado en otro pasaje, en el capítulo XXXVIII del libro primero, en el que Gargantúa traga seis peregrinos con un repollo.) Aparte de la fuente francesa, recuerda en este pasaje a un autor antiguo, a quien apreciaba mucho, Luciano, que en sus *Historias verdaderas* (I, 30 *ss.*) nos cuenta de un monstruo marino que se tragó un barco con todos sus tripulantes; en sus fauces encuentran éstos bosques, montes y lagos, donde viven varios pueblos semianimales, y también dos hombres, padre e hijo, que habían sido arrojados allí por un naufragio hacía veintisiete años; también éstos plantan coles y han erigido un santuario a Poseidón. Rabelais ha fundido estos dos modelos a su manera, al introducir el paisaje natural y social de Luciano en la boca del gigante del libro popular, boca que a pesar de su tamaño prodigioso no pierde por completo el carácter de tal. Exagera incluso su modelo (veinticinco reinos con grandes ciudades, mientras que en Luciano no hay más que un millar de seres fabulosos), sin tomarse, por lo demás, mucho trabajo con el acoplamiento de ambos motivos: la rapidez del viaje de vuelta no guarda proporción alguna con la escala de distancias que presupone una boca tan abundantemente poblada; y guarda menos proporción aún el hecho de que el gigante se dé cuenta de su presencia después de su descenso, y lo interpele. Lo más desproporcionado de todo son los informes sobre su alimentación y digestión durante su permanencia en el interior de la boca, que pasan por alto, sea por olvido o sea intencionadamente, la agricultura y la economía bien desarrolladas con las que allá se encontró. Con toda seguridad, la conversación con el gigante, que pone punto final a la escena, no tiene otra finalidad que la placentera caracterización del bonachón de Pantagruel, que muestra un celoso interés por el bienestar corporal de sus amigos, y particularmente por su aprovisionamiento con buenas bebidas, y que, con buen humor, premia la imperturbable confesión de la evacuación con la concesión de una castellanía, a pesar de que el bravo Alcofrybas se había procurado, por decirlo así, una sinecura durante la guerra. La forma en que el obsequiado da las gracias ("pues no lo merezco") no es en este caso una simple fórmula de cortesía, sino que corresponde del todo a las circunstancias.

A pesar de recordar modelos literarios, Rabelais ha plasmado el fantástico mundo bucal según su estilo peculiar. Nada de seres fa-

bulosos semianimales y de unos cuantos hombres que a duras penas se acomodan a las circunstancias encuentra Alcofrybas, sino una sociedad y una economía bien desarrolladas, donde las cosas ocurren igual que en su propia casa de Francia. Primero se asombra de que allí puedan vivir hombres y, sobre todo, de que, en lugar de ser algo muy extraño y diferente, todo sea lo mismo que en el mundo habitual. Lo que se muestra ya en el primer encuentro; no le desconcierta tanto encontrar a un hombre en este lugar (ya había visto las ciudades desde lejos), como el que se dedique con toda naturalidad a plantar coles, cual si estuviera en Turena. Por eso la pregunta *tout esbahy*: "Amigo, ¿qué haces ahí?", y obtiene una respuesta cazurra no muy diferente de la que le hubiera dado un campesino de Turena, como acostumbran muchísimos tipos de Rabelais: *Je plante, dist-il, des choulx.* Esto me recuerda la contestación que dió un niño a la pregunta de su abuela, que le hablaba por teléfono desde otra ciudad: "¿Y tú que haces, hijo?", "Telefoneo", contestó con soberbia objetividad. Nuestro caso es un poco diferente: el aldeano no sólo es ingenuo y limitado, sino también un poco socarrón, muy a lo francés y, sobre todo, a lo Rabelais. Barrunta que el forastero pertenece a otro mundo del que ha oído hablar, pero se hace el tonto, y contesta a la nueva pregunta que le hace y que no es otra cosa que una exclamación de asombro (aproximadamente: ¿Pero a qué fin? ¿Cómo puede interesar eso?), muy ingenuamente otra vez, con un jugoso dicho campesino que da a entender que no es rico, y que se gana la vida vendiendo las coles en la ciudad.

Ahora empieza el visitante a comprender por fin la situación. ¡Jesús!, exclama, ¡éste es un nuevo mundo! No, no es nuevo, responde el aldeano, pero dicen las gentes que allá afuera existe una tierra nueva, con sol y luna y muchas cosas buenas; sólo que esta nuestra es más vieja. El hombre habla del "nuevo mundo" como la gente de Turena o de otro sitio cualquiera de la Europa occidental y central hubiera podido hablar antaño de las tierras recientemente descubiertas, de América o de las Indias. Pero es lo bastante listo para presumir que el extranjero es un habitante de aquel otro mundo, ya que lo tranquiliza sobre los hombres de la ciudad: son buenos cristianos y no lo acogerán mal. Lo cual indica que considera obvio, y en este caso tiene razón, que la denominación "buenos cristianos" ha de tener también para el forastero el valor de una garantía tranquilizadora. En resumen: este habitante de los alrededores de Asfarage se conduce lo mismo que cualquier habitante de Turena, y así prosigue el cuento, interrumpiendo a menudo para dar grotescas explicaciones, fuera de toda proporción, pues cuando Pantagruel abre

la boca, que alberga dentro de sí tantos reinos y ciudades, las dimensiones de la abertura difícilmente podrían permitir la confusión con un palomar, pero el motivo de "todo igual que entre nosotros" no cambia. La solicitud del certificado de sanidad a las puertas de la villa, porque en las grandes ciudades del país reina la peste, es una alusión a la epidemia que durante los años 1532 y 1533 asoló las ciudades del norte de Francia (cf. la introducción de A. Lefranc a su edición crítica, p. XXXI). El bello paisaje montañoso de los dientes reproduce el cuadro de las culturas occidentales europeas, y las casas de campo están edificadas al gusto italiano, que por aquel entonces también empezaba a ponerse de moda en Francia; y en el lugarcito donde pasa los últimos tiempos de su estancia en la boca de Pantagruel, las cosas son también muy a la europea, si exceptuamos la grotesca manera de ganar dinero durmiendo: de cinco a seis *sous* por día, con una prima para los grandes roncadores (reminiscencia de los cuentos de Jauja). Cuando los senadores le expresan su sentimiento por el robo de que ha sido objeto en el bosque, le dan a entender que las gentes "del otro lado" son propiamente bárbaros sin cultura, que no saben vivir, de donde infiere que en las fauces de Pantagruel hay también un aquende y allende los dientes, como entre nosotros un aquende los montes y ultramontanos.

Pero si Luciano presenta una aventura fantástica en todos sus puntos esenciales y el libro popular no tiene otras miras más que la grotesca exageración de las proporciones, Rabelais nos ofrece de continuo el juego combinado de escenarios diversos, de diversos temas de la vida, y también de diversos campos estilísticos. Mientras Alcofrybas, el extractor de la quintaesencia, emprende su viaje de exploración por la boca de Pantagruel, éste continúa con su ejército la guerra contra los Almyrodes y los Dipsodas; y en el viaje mismo de exploración se entremezclan, por lo menos, tres categorías diferentes de vivencias. El marco provee el motivo grotesco de las proporciones monstruosas, que no es perdido de vista ni un solo momento, evocado por medio de renovadas ocurrencias cómico-absurdas; por medio de los pichones que entran volando por la boca cuando el gigante bosteza, por medio de la explicación de la peste con la comida de ajos, que hacen exhalar al estómago de Pantagruel vapores venenosos, por medio de la transformación de los dientes en un paisaje montañoso, las caracterizaciones del viaje de regreso, y gracias a la conversación final. Pero entre esos temas resuena otro completamente distinto y nuevo, por aquel entonces muy actual: el del descubrimiento de un nuevo mundo, con todo el asombro, los desplazamientos del horizonte y los cambios en la imagen del mundo que tal descubri-

miento trae consigo. Éste es uno de los grandes temas del Renacimiento y de los dos siglos siguientes, uno de los resortes fundamentales de la revolución política, religiosa, económica y filosófica. Este tema reaparece de continuo, ya sea que los escritores desarrollen una acción en aquel mundo nuevo y a medias conocido, construyendo en él un estado más puro y primitivo que el europeo, lo que les permite criticar las circunstancias que les rodean de un modo eficaz y atractivamente velado; ya sea que introduzcan un habitante de aquellas extrañas tierras en el ambiente europeo, expresando su propia crítica de las condiciones que existen en Europa por medio del asombro ingenuo de aquél y, en general, de todas sus reacciones ante lo que ve. En ambos casos el motivo encierra una fuerza revolucionaria, removedora de lo existente, que lo sitúa dentro de una conexión más amplia, relativizándolo por consiguiente. Rabelais no ha hecho más que evocarlo en nuestro pasaje, sin desarrollarlo. El asombro de Alcofrybas a la vista del primer habitante bucal forma parte de esta categoría de vivencias, y sobre todo la reflexión que se hace al final del viaje: entonces comprendí cuán cierto es lo que se dice: que la mitad del mundo no sabe cómo vive la otra mitad. En seguida recubre el motivo con agudezas grotescas, por lo que aquél no domina todo el episodio. Pero recordemos que Rabelais llamó en un principio al país de sus gigantes Utopía, nombre que tomó de la obra de Tomás Moro, publicada diez y seis años antes, de la obra del hombre a quien quizá debe más de todos sus contemporáneos, y que fué uno de los primeros en emplear el motivo de las lejanas tierras en el sentido arquetípico y reformista de que hablábamos antes. No es sólo el nombre: el país de Gargantúa y Pantagruel, con sus formas de vida políticas, religiosas y pedagógicas, no es Utopía simplemente de nombre, sino de hecho; una tierra lejana, apenas récién descubierta, que, como la Utopía de Moro, está en alguna parte hacia el extremo Oriente, aunque parezca, a veces, que podría encontrarse en medio de la misma Francia. Volveremos sobre esto.

Este motivo, el segundo de los implicados en nuestro texto, no puede desarrollarse libremente, en parte porque se entrecruzan de continuo las bromas grotescas del primero y, en parte, porque es atrapado en seguida por el tercero y paralizado por él: nos referimos al "todo igual que entre nosotros" (*Tout conme chez nous*). Lo más asombroso y absurdo de este mundo gorgiástico es, precisamente, que lejos de ser del todo diferente resulta exactamente igual que el nuestro hasta en los más nimios detalles, y sólo le supera porque en él tienen noticias del nuestro, cosa que no nos ocurre con el suyo, por lo demás exactamente igual.

Esto permite a Rabelais trastrocar los papeles, haciendo aparecer al campesino de las coles como un indígena europeo que acoge al extranjero del otro mundo con una ingenuidad bien europea; y, sobre todo, le ofrece la ocasión de desarrollar una trivial escena realista, es decir, un tercer motivo que no concuerda para nada con los otros dos, la grotesca farsa gigantesca y el descubrimiento de un nuevo mundo, con los cuales se halla en un contraste intencionadamente absurdo; y de tal modo que no parece sino que todo el mecanismo de las proporciones monstruosas y del osado viaje de exploración ha sido montado con el exclusivo objeto de presentarnos un campesino de Turena plantando coles.

Así como cambian los escenarios y los motivos, cambian también los estilos. El que domina es el nivel estilístico bajo y cómico-grotesco, a tono con el motivo grotesco del marco, y en la forma más enérgica, con alarde de las expresiones más espesas. Se entretejen relatos objetivos, relampaguean pensamientos filosóficos y, en medio de todo el trajín grotesco, asoma la imagen terrorífica y "criatural" de la peste, en la que los muertos son sacados de las casas en carretadas. Rabelais no ha inventado este género de mezcla estilística, sino que lo ha puesto al servicio de su temperamento y de sus fines. Esta mezcla procede, aunque parezca mentira, del sermón medieval tardío, en el cual la tradición cristiana de la aleación de estilos se intensifica hasta el extremo (véase la p. 156): estos sermones son, al mismo tiempo, agudamente populares, realistas en un sentido "criatural", y doctos y edificantes en un sentido bíblico-figural interpretativo. Del espíritu de la predicación de la baja Edad Media y, sobre todo, del halo que, tanto en el buen como en el mal sentido, rodeaba a las órdenes mendicantes populares, los humanistas recogieron esta mezcla de estilos, especialmente en sus escritos anticlericales y satíricos. En estas mismas fuentes bebió, con más "pureza" que todos los demás, Rabelais, que había sido franciscano en su juventud. Esta forma de vida y de expresión la estudió él en las mismísimas fuentes, y se la apropió a su manera. Ya no puede desprenderse de ella; y si mucho es su odio a las órdenes mendicantes, no menos se acomoda a su propio temperamento y a sus intenciones su estilo "criatural", gráfico hasta lo bufo, sin que nadie haya sabido sacarle tanto partido. E. Gilson ha puesto de relieve esta filiación, para todos aquellos que no la habían comprendido, en su bello estudio "Rabelais-franciscain" (véase p. 162). Pero ya volveremos sobre el estilo.

El texto que hemos comentado es relativamente sencillo. Es fácil percibir cómo se interfieren diversos escenarios, motivos y niveles de estilo, y el análisis no exige un estudio detallado. Otros pasajes re-

sultan mucho más complicados, por ejemplo, aquellos en los que se desborda la erudición de Rabelais, sus infinitas alusiones a cosas y personajes del tiempo y sus huracanes de palabras inventadas. Nuestro análisis, bastante modesto, nos ha permitido darnos cuenta de un principio esencial de su modo de ver el mundo y de captarlo: el principio del torbellino de las categorías del acaecer, de la vivencia, de los reinos del saber, de las proporciones y de los estilos. Podríamos aumentar a discreción los ejemplos, en el conjunto y en el detalle de su obra. Abel Lefranc ha probado que los episodios del libro primero, especialmente la guerra contra Picrochole, se desarrollan en las pocas millas cuadradas de un campo situado en los alrededores de La Devinière, propiedad que perteneció a la familia paterna de Rabelais. Los nombres de lugares y algunos sabrosos incidentes locales, que ocurren antes de la guerra y durante ella, sugieren, incluso a quien no tuviera conocimiento concreto de esa circunstancia, la idea de que se trata de una circunscripción estrecha y provinciana.

Se despliegan ejércitos de cientos de miles y toman parte en el combate gigantes a los cuales las balas de cañón se les enredan en los cabellos como parásitos; se enumeran cantidades de municiones y alimentos que en aquellos tiempos no hubiera podido acumular ni un gran reino; sólo el número de soldados que penetra en los viñedos del monasterio Seuillé, y es aniquilado por el Hermano Juan, se fija en 13,622, sin contar mujeres ni niños. El motivo de las dimensiones gigantescas sirve a Rabelais para efectos de contraste en perspectiva, que trastornan el equilibrio del lector con un humorismo reticente; se ve constantemente sacudido de un lado para otro, entre formas de vida provinciana picantes o apacibles, entre acontecimientos monstruosos y grotescamente supranaturalistas y pensamientos utópico-humanitarios; no puede reposar nunca en un plano normal de los sucesos. También lo vigorosamente realista u obsceno se convierte en un torbellino espiritual, gracias al *tempo* de la exposición y de las alusiones que se atropellan unas a otras. La carcajada formidable que provocan dichos pasajes sacude todos los conceptos de orden de aquellos tiempos.

Si leemos un breve pasaje como el de la alocución del Hermano Juan del Entommeur, al principio del capítulo 42 del libro primero, encontraremos dos chanzas espesas. La primera se refiere a la bendición que protege contra los disparos de la artillería pesada; el Hermano Juan no sólo dice que no cree en semejante bendición, sino que cambia furtivamente el plano de consideración y, colocándose de pronto en el de la iglesia, que exige la fe como condición de la ayuda divina, dice, desde esa perspectiva: la bendición no me va a ayudar

en nada, puesto que no creo en ella. La segunda chanza concierne a la virtud del hábito de monje; el Hermano Juan comienza amenazando con ponerle su hábito a quien se porte como un cobarde. Uno cree al principio que esto está dicho con propósitos de castigo y humillación, y que el que vaya vestido de esta guisa se verá desposeído, por decirlo así, de las cualidades del hombre auténtico. Pero no: en un instante trastrueca el modo de enjuiciar: el hábito es una medicina para hombres poco varoniles, los cuales se convierten en hombres completos cuando lo tienen puesto; con lo cual quiere dar a entender que la privación a que obligan los votos y la forma de vivir reglamentada intensifican particularmente las facultades masculinas, tanto el valor como la potencia sexual. Y termina su alocución con la anécdota del lebrel cojo del señor de Meurle, a quien se puso un hábito, y a partir de ese momento no se le escapó ningún zorro ni conejo más, y cubrió a todas las perras del lugar, aunque antes había formado parte de los *frigidis et maleficiatis* (es un título de las decretales). O léase la minuciosísima descripción de los objetos destinados a la limpieza del trasero, con que nos obsequia el joven Gargantúa en el capítulo 13: ¡qué riqueza de improvisaciones! Hay allí poemas y silogismos, medicina, zoología y botánica, sátiras del tiempo y conocimientos de indumentaria; al final se establece un parangón entre la delicia que los intestinos transmiten a todo el cuerpo cuando se verifica el mentado procedimiento con un gansito joven, vivo, de suave plumaje y la bienaventuranza de los héroes y los semidioses en los Campos Elíseos, y Grandgousier compara la inteligencia que demuestra su hijo en esta ocasión con la del joven Alejandro en la conocida anécdota de Plutarco, que cuenta cómo fué el único capaz de comprender la causa de la bravura de un caballo (el miedo a su propia sombra).

Veamos unos cuantos pasajes de los libros posteriores. En el capítulo 31 del libro tercero, el médico Rondibilis, consultado por Panurgo con motivo de sus proyectos de matrimonio, señala los medios para amortiguar un instinto sexual demasiado violento: primero, uso inmoderado del vino; segundo, determinados medicamentos; tercero, trabajo corporal prolongado; cuarto, estudio espiritual vehemente; y cada uno de estos recursos es aclarado con una superabundancia de erudición médica y humanista que cubre páginas enteras, cayendo en forma de llovizna las enumeraciones, citas y enécdotas; quinto, prosigue Rondibilis, el acto sexual... Alto, dice Panurgo, esto esperaba yo, éste es el medio que me conviene, y los otros que los emplea quien quiera. Sí, dice el Hermano Juan, que había escuchado, éste es el medio que el Hermano Scyllino, prior de

San Víctor, en Marsella, llamaba la mortificación de la carne... El todo es una farsa descoyuntada, pero Rabelais la ha atiborrado con sus ocurrencias siempre cambiantes, que trastruecan intencionadamente las zonas del estilo y del saber.

Lo mismo ocurre con la defensa grotesca del juez Bridoye (capítulos 39–42 del mismo libro), que estudia cuidadosamente sus procesos, los deja estar largo tiempo, y luego los decide echando los dados, y con este procedimiento había conseguido durante cuarenta años puros juicios prudentes y equitativos. En este discurso se mezclan la chochez senil y una sabiduría de la vida reticente e irónica, cuéntanse en él las más bellas anécdotas, toda la terminología jurídica se derrama sobre el lector en cascadas grotescas de palabras, y toda afirmación obvia o absurda va acompañada de un montón de citas cómicas del derecho romano y de los glosadores. Es un chisporroteo de ingenio, experiencia jurídica y humana, sátira de la época e historia de las costumbres; una educación para la risa, para el cambio rápido del punto de vista, para la riqueza en las formas de considerar las cosas.

Veamos, por último, en el cuarto libro, la escena en el barco, cuando Panurgo regatea un carnero con el comerciante Dindenault (capítulos 6–8). Es quizá la escena más fuerte de todo Rabelais, que muestra un episodio entre dos hombres. El propietario del rebaño de carneros, el comerciante Dindenault de Saintonge, es un hombre colérico y engreído, y con un ingenio abundante en ocurrencias, dicharachero y reticente, propio de casi todos los personajes de Rabelais. Ya en el primer encuentro había tomado el pelo en la forma más descarada al pícaro Panurgo, y sin la intervención del patrón del barco y de Pantagruel hubieran llegado a las manos. Ahora están sentados, beben juntos con otros, y parecen reconciliados; de pronto, Panurgo le ruega de nuevo que le venda uno de sus carneros. Dindenault comienza a prodigar alabanzas a su mercancía a lo largo de varias páginas y, en el curso de su disertación, cae de nuevo y con más violencia que antes en sus jactancias insultantes para Panurgo, a quien trata con una mezcla de desconfianza, insolencia, campechanería y desprecio, como a un necio o a un embustero, indigno de su regia mercancía. Por el contrario, Panurgo permanece ahora tranquilo y cortés, y no hace sino repetir constantemente su solicitud de un carnero. Por fin Dindenault, acosado por las circunstancias, fija un precio exorbitante, y cuando Panurgo le previene de que a muchos les fué mal cuando quisieron hacerse ricos demasiado de prisa, es presa de un ataque de ira y se desata en improperios. Está bien, dice Panurgo; paga la suma, escoge un carnero grande y her-

moso, y mientras Dindenault todavía se burla de él, arroja de repente al animal al mar. Todo el rebaño salta detrás de él. Desesperado, Dindenault trata de detenerlo en vano, es arrebatado por un gran morueco, y se ahoga en el mismo lugar en que antaño Ulises huyó de la caverna de Polifemo, y lo mismo les ocurre a sus pastores y criados. Panurgo impide con un gran remo que vuelvan al barco aquellos que intentan salvarse, dirigiéndoles al mismo tiempo un hermoso discurso sobre la bienaventuranza eterna y la miseria de la vida terrena. De esta forma la farsa termina un poco amargamente, y hasta produce angustia si se piensa en la intensidad del deseo de venganza del siempre festivo Panurgo. Y, sin embargo, sigue siendo una farsa en la que Rabelais, según costumbre, ha embutido buena cantidad de erudición abigarrada y grotesca; esta vez sobre los carneros, sobre su lana, su pellejo, sus tripas, su carne y muchas otras partes más todavía, guarnecida, como de rigor, de mitología, medicina y una extraña magia química. Pero este alboroto de ocurrencias que Dindenault hace estallar durante su alabanza a los carneros no es ahora lo principal, sino la amplia presentación de sí mismo, que explica la clase de muerte que sufre: es arrastrado y sucumbe porque no sabe adaptarse ni cambiar de actitud, sino que en su obcecada necedad y fanfarronería, corre ciegamente hacia adelante, como Picrochole o el *ècolier limousin;* no se le ocurre que Panurgo pueda ser más avisado que él, y que esté dispuesto a sacrificar algún dinero con tal de vengarse. Cerrazón, incapacidad de amoldarse, obstinada arrogancia que nos impide ver la complicación de la situación real, son otros tantos vicios para Rabelais. Es la forma de estupidez de la cual se burla.

Casi todos los elementos que confluyen en el estilo de Rabelais le han sido transmitidos por la Edad Media tardía. Las bufonadas groseras, la concepción "criatural" del cuerpo humano, la falta de pudor y de reserva en lo sexual, la mezcla de un realismo semejante con una sustancia satírica o didáctica, la erudición informemente amontonada y a veces abstrusa, el empleo de figuras alegóricas en los libros últimos: todo esto y mucho más se encuentra también en la baja Edad Media, y uno creería que la novedad consiste tan sólo en la extraordinaria intensificación y concentración. Pero entonces pasaríamos por alto lo esencial; la manera de que estos elementos son intensificados y entroncados unos con otros produce una mezcla completamente nueva, y la finalidad que Rabelais persigue se halla, como se sabe, en oposición directa con la mentalidad medieval, lo cual confiere también a los diversos elementos un sentido muy diferente.

Las obras de la baja Edad Media están sólidamente encuadradas en lo estamental, geográfico, cosmológico, religioso y moral; no ofre-

cen más que un solo aspecto de las cosas; donde tienen que habé las con una multiplicidad de cosas y aspectos, se esfuerzan p incluirlos dentro de la enmarcación fija de una ordenación de conjunto. Pero todo el empeño de Rabelais se encamina a jugar con las cosas y con la multiplicidad de las posibles maneras de verlas y, por medio del torbellino de los fenómenos, a atraer a los lectores, habituados a determinados modos de ver las cosas, hacia el océano del mundo, en el que uno puede nadar libremente y arriesgarse como quiera. Me parece que no aciertan en lo esencial los críticos que conceden valor decisivo a la separación de Rabelais del dogma católico; desde luego que no es creyente, en el sentido eclesiástico, pero se halla muy lejos de adherirse a determinadas formas de incredulidad, como un "ilustrado" de tiempos posteriores. No se deben tampoco sacar conclusiones de gran alcance de su sátira sobre temas cristianos, pues a este respecto ofrece ya la Edad Media ejemplos que no se diferencian radicalmente de burlas sacrílegas. Lo revolucionario de su mentalidad no consiste propiamente en lo anticristiano, sino en el engatusamiento de la vista, del sentimiento y de las ideas producido por su trato constante con las cosas, que invita al lector a trabar relaciones directas tanto con el mundo como con la riqueza de sus fenómenos.

Pero hay que reconocer que Rabelais se ha adherido a algo, y precisamente en una forma fundamentalmente anticristiana: para él, el hombre que sigue su naturaleza propia, y la vida natural, ya sea de las cosas o de los hombres, es bueno. No habría en verdad necesidad alguna de una confirmación expresa de esta convicción suya, que nos la ofrece a propósito de la fundación de la *abbaye de Thélème,* pues asoma por cada línea de su obra. A consecuencia de esto, su tratamiento "criatural" del hombre no posee ya el tono básico de miseria y caducidad de la vida y lo terreno en general, como ocurría en el realismo de fines de la Edad Media. El realismo "criatural" recibe con Rabelais un sentido totalmente nuevo, rudamente opuesto al medieval, el del triunfo vitalista y dinámico de la corporalidad y de sus funciones. No existe ningún pecado original para Rabelais, ni ningún juicio final, ni tampoco temor metafísico alguno ante la muerte. Como una parte de la naturaleza, el hombre goza de su vida palpitante, de las funciones de su cuerpo y del vigor de su espíritu y, como las otras creaciones de la naturaleza, está sujeto a la natural disolución. A la vida palpitante del hombre y de la naturaleza se dirige el amor de Rabelais, su sed de saber y su poder de imitación verbal; dentro de esa vida es un poeta, pues de verdad lo es, y hasta poeta lírico, aunque no sentimental. La vida terrenal

triunfante es el objeto de su imitación realista y superrealista, lo cual es totalmente anticristiano y está tan en oposición con la mentalidad que inspira al realismo "criatural" de fines de la Edad Media, que en los rasgos medievales de su estilo es donde se pone más de resalte su desviación de aquélla, pues ha cambiado por completo de finalidad y de función.

La entrega e identificación del hombre con el mundo natural, el triunfo de lo criatural y animal, nos permiten señalar con precisión cuán multívoca y, por consiguiente, sujeta a equívocos es la palabra "individualismo", que se emplea con tanta frecuencia y, ciertamente, no sin fundamento, al hablar del Renacimiento. Sin duda, el hombre de Rabelais está más abierto a todas las posibilidades, y por su visión del mundo, que abarca todos los aspectos, mucho más libre que antes en sus pensamientos y en la afirmación de sus instintos y deseos. ¿Será por eso más pronunciadamente individual? No es fácil asegurarlo. Por de pronto, depende con menos firmeza de su índole peculiar, es más proteico, más propenso a ponerse en el pellejo de otro, y los rasgos comunes y supraindividuales, y hasta los animales e instintivos, cobran singular relieve.

Rabelais ha creado tipos muy vigorosos y netamente perfilados, pero no siempre se siente inclinado a mantenerlos en su unívoca nitidez; fácilmente se tornasolan y, de pronto, es ya otra persona la que aparece en su lugar, según la situación y el humor. ¡Qué grandes cambios experimentan Pantagruel y Panurgo en el curso de la obra! Tampoco se preocupa mucho por la unidad del personaje desde el momento en que entremezcla socarronería campechana, espiritualidad, humanismo y una crueldad siempre a la vista, implacable como la de la naturaleza.

Si comparamos el infierno grotesco que presenta en el capítulo 30 del libro segundo (en el que se ponen del revés la situación y el papel terrenal de los personajes) con el más allá de Dante, veremos qué sumariamente se comporta Rabelais con la individualidad humana: se complace en darle la vuelta. De hecho, la unidad cristiana de la visión del mundo y la conservación figural de la índole terrena en el juicio divino conducían a una persistencia vigorosa e indestructible de lo personal, como podemos observarlo con el mayor relieve en Dante, pero también en otros; pero lo personal comienza a peligrar tan pronto como la unidad y la inmortalidad cristianas comenzaron a flaquear entre los hombres.

La mencionada descripción del infierno está asimismo inspirada en un diálogo de Luciano (*Menippus seu Necyomantia)*, pero Rabelais ha llevado el juego más lejos y le ha dado mayor color yendo

mucho más allá de los límites de un gusto equilibrado. Su relación humanista con la literatura antigua se muestra en su gran conocimiento de los autores que le proporcionan motivos, citas, anécdotas, ejemplos y comparaciones, en sus opiniones sobre las cuestiones políticas, filosóficas y educativas que, como la de los demás humanistas, se hallan bajo la influencia del pensamiento antiguo, y particularmente en su idea del hombre, liberada de las coordenadas cristianas y estamentales de la Edad Media. Sin embargo, tampoco se acomoda dentro del marco de las concepciones antiguas; lo antiguo significa para él liberación y ampliación del horizonte, y en modo alguno una nueva limitación o ligazón. Nada más lejos de él que la separación antigua de los géneros estilísticos, que ya en su tiempo condujo en Italia, y en seguida en Francia, al purismo y al "clasicismo". No existe en él patrón estético alguno, todo va bien con todo. Lo real cotidiano está enclavado dentro de la fantasía más inverosímil, la farsa más burda llena de erudición, y la iluminación filosófico-moral fluye de las palabras y los cuentos obscenos. Todo esto es mucho más medieval que antiguo; al menos, en la antigüedad, "la expresión risueña de la verdad" no había conocido semejante amplitud por ambos lados, ya que para ello necesitaba de la mezcla de estilos de la baja Edad Media. Pero el estilo de Rabelais no es tan sólo una prodigiosa intensificación de lo medieval. Cuando mezcla, como lo haría un predicador de fines de la Edad Media, una erudición informemente acumulada con un popularismo grosero, la erudición ya no cumple la función de reforzar una doctrina dogmática o moral con su autoridad, sino que se pone al servicio del juego grotesco que hace aparecer el tema como absurdo e insensato o que, al menos, pone en tela de juicio el grado de seriedad con que está tratado.

Y también su carácter popular se diferencia del medieval. Sin duda alguna, Rabelais es popular, ya que con sus historietas puede provocar gran regocijo en cualquier público inculto, con tal que comprenda su lenguaje; pero los genuinos destinatarios de su obra pertenecen a una *élite* espiritual y no al pueblo. Los predicadores hablaban vivamente al pueblo, sus sermones trataban de persuadirle por las buenas, mientras que las obras de Rabelais están destinadas a ser impresas, es decir, a ser leídas, lo que, todavía en el siglo XVI, quiere decir que se dirigen a una pequeña minoría y, aun dentro de ésta, los libros populares no estaban destinados a la misma capa social.

El mismo Rabelais se ha pronunciado sobre el nivel estilístico de su obra, invocando un modelo no medieval, sino antiguo: Sócrates.

El texto es uno de los más bellos y logrados de su obra, el prólogo a Gargantúa, o sea al primer libro, que, como ya dijimos, fué escrito y publicado después del segundo. *Beuveurs tres illustres, et vous, Verolez tres précieux — car à vous, non a aultres, sont dediez mes escriptz,* así empieza este texto famoso, comparable, por su riqueza polifónica y por la evocación de los temas principales de la obra, a una obertura musical. Antes de él, apenas si un autor se había dirigido en una forma parecida al lector, y la alocución se hace aún más descentende por la repentina aparición de un tema que, después de tal preludio, no era de esperar: *Alcibiades ou dialoge de Platon intitulé Le Bancquet, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes...* *El Banquete* de Platón era para los místicos platonizantes de la Edad Media, para los *libertins spirituels* de Italia, Alemania y Francia algo así como un libro sagrado; se propone contar algo de ese libro a los muy ilustres bebedores y a los estimadísimos variolosos. Ya con la primera frase marca el tono: el de la más despampanante y desenfadada mescolanza de zonas. Viene en seguida una paráfrasis atrevida y grotesca del pasaje en el que Alcibíades compara a Sócrates con las estatuas de Sileno, en cuyo interior se hallan pequeñas estatuitas de los dioses: pues Sócrates es, como aquél, exteriormente feo, ridículo, insignificante, pobre, torpe, figura grotesca y simple payaso (esta parte de la comparación, que Alcibíades no hace sino rozar, Rabelais la dilata a gusto); pero en su interior encuéntranse los más extraordinarios tesoros: comprensión sobrehumana, virtud admirable, valor indomable, sobriedad incomparable, contento perenne, firmeza perfecta, desprecio increíble hacia todo aquello por lo que los hombres tanto se desvelan, corren, se fatigan, combaten y viajan.

¿Y qué es lo que yo pretendo, continúa Rabelais, con este prólogo? Que vosotros, al leer todos los títulos graciosos de lo que yo he escrito (viene a continuación un despliegue de títulos grotescos), no os imaginéis que dentro se encuentra tan sólo un agradable disparate, motivo sólo de risa y burla. No debéis juzgar tan ligeramente, fiándoos en una impresión externa. El hábito no hace al monje. Debéis abrir el libro y sopesar cuidadosamente lo que hay dentro; veréis que el contenido posee un valor muy distinto del que prometía la portada, los asuntos tratados no son tan necios como el título hacía presumir. E incluso si encontráis en el sentido literal del contenido materia suficiente para reír, como corresponde al título, no debéis contentaros con eso: debéis penetrar más hondo. ¿Habéis visto alguna vez un perro que encuentra un hueso con tuétano? Entonces

habréis podido observar con qué devoción lo contempla, con qué unción lo agarra, con qué precaución se las maneja, con qué pasión lo rompe y con qué cuidado lo succiona. ¿Por qué hace todo esto, qué es lo que espera conseguir con tantas fatigas? Tan sólo un poco de médula. Pero, sin duda, este poco es el alimento más precioso, más perfecto. Siguiendo su ejemplo, debéis poseer fino olfato a fin de rastrear en estos hermosos y jugosos libros *(ces beaulx livres de haulte gresse)*, husmear su sustancia y apreciarla; acto continuo, tomaros el trabajo de partir el hueso, por medio de una lectura cuidadosa y una meditación frecuente, sorbiendo el tuétano pleno de sustancia —o sea lo que pretendo significar con mis símbolos pitagóricos—, con la esperanza cierta de que, por medio de estas lecturas, obtendréis prudencia y valor, pues encontraréis un sabor hermosísimo y una enseñanza oculta, que os revelará profundos secretos y misterios escalofriantes, concernientes tanto a nuestra religión como a la política y la economía.

En las frases finales del prólogo, vuelve a llevar toda interpretación profunda al terreno de lo cómico, y, sin embargo, no cabe duda de que con el ejemplo de Sócrates, con la comparación de sus lectores al perro que tritura el hueso, y la definición de sus obras como *livres de haulte gresse* ha querido insinuarnos algo que le importaba mucho. La comparación de Sócrates con las figuras de Sileno, que ya menciona también Jenofonte, parece haber causado gran impresión en el Renacimiento (Erasmo la menciona en sus *Adagios*, y quizá constituya la fuente inmediata de Rabelais). Dicha comparación permite imaginarse la personalidad y el estilo de Sócrates de suerte que la mezcla de zonas heredada de la Edad Media aparezca autorizada por el prestigio de la figura más impresionante entre los filósofos griegos. También Montaigne invoca a Sócrates como testigo principal en el mismo sentido, en el libro tercero, al principio del ensayo 12. El tono del pasaje es totalmente distinto al de Rabelais, pero viene a parar a lo mismo, a la mezcla de estilos:

Socrates faict mouvoir son ame, d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dict un païsan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers, et maçons. Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et cogneues actions des hommes: chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables...[2]

[2] Sócrates mueve su ánimo con un movimiento natural y común. Así habla un campesino, y así una mujer. No tiene en los labios más que cocheros, carpinteros, zapateros remendones y albañiles. Son inducciones y analogías sacadas de las acciones más conocidas y vulgares de los hombres: todo el mundo le entiende. Nunca hubiéramos escogido la nobleza y esplendor de sus admirables concepciones bajo una forma tan vil...

Hasta qué punto tenían razón Montaigne y Rabelais para apelar a Sócrates al mostrar su preferencia por un estilo vigoroso y popular, es cosa que podemos dejar de lado: bástenos decir que comprendían bajo el concepto de "estilo socrático" algo libre, desenvuelto, cercano a la vida diaria, y Rabelais hasta algo que raya en lo bufo (*ridicule en son maintien, le nez pointu, le reguard d'un taureau, le visaige d'un fol... tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant...*) y que lleva oculto dentro de sí, al propio tiempo, una sabiduría divina y una virtud perfecta. Se trata de un estilo de vida tanto como de un estilo literario; como en Sócrates (y como en Montaigne), expresión del hombre.

Ya por una razón práctica este estilo se adecuaba perfectamente a Rabelais: exponer equivocadamente todo lo que repugnaba a las fuerzas reaccionarias de su tiempo entre burlas y veras y, en caso necesario, poder zafarse de toda responsabilidad. Ajústase, además, de la manera más perfecta a su temperamento, el cual, a pesar de toda tradición consciente o inconsciente, creó esa manera. Y ante todo, servía cabalmente a sus propósitos: los de una ironía creadora, que trastrueca los aspectos y las proporciones acostumbradas de las cosas, que hace aparecer lo real en lo suprarreal, lo sensato en lo loco, la indignación en la alegría cómoda y sabrosa de la vida, haciendo resplandecer en el juego de las posibilidades la posibilidad misma de la libertad. No creo acertada la pretensión de buscar en el sentido oculto, o sea en la médula del hueso, algo determinado y circunscribible. Lo que se esconde en la obra, manifestándose empero de mil maneras, es una actitud espiritual, que él mismo denomina pantagruelismo, una absorción de la vida que capta al mismo tiempo lo espiritual y lo sensible, y que no deja escapar ninguna posibilidad que se le ofrece. No resulta aconsejable describir esta actitud más de cerca, pues nos veríamos obligados a competir con él; la describe continuamente, y puede hacerlo mejor que nosotros. Sólo una cosa quisiera añadir, y es que la embriaguez del juego multicolor no degenera nunca en furia informe y, por ende, enemiga de la vida: por muy salvajes que a veces sean los arrebatos a que llega el libro, cada línea y cada palabra manifiestan un pleno dominio.

La riqueza de su estilo no es ilimitada; la profundidad del sentimiento o la grandeza trágica hállanse excluídas ya por el marco grotesco, y no es probable que hubieran sido accesibles para él. Podríamos, por consiguiente, dudar si le corresponde en justicia un lugar en nuestra investigación, puesto que perseguimos la combinación de lo cotidiano y la severidad trágica. Ciertamente no se le puede negar el carácter cotidiano, ya que lo hace aparecer de continuo,

engarzado en su mundo suprarreal, y del cual se erige en poeta. Se ha observado a menudo que, entre otras muchas cosas, era un poeta lírico, un poeta polifónico de situaciones reales, citándose en apoyo muchos pasajes, como la magnífica frase al final del capítulo cuarto del libro primero, que describe la danza sobre el césped. Incluiremos un ejemplo al menos de su polifonía lírico-cotidiana, la poesía de los carneros, que intercala en el breve instante que media entre la escena del regateo y el inesperado lanzamiento al mar, mientras Dindenault se burla de Panurgo con chispa prolija y, al mismo tiempo, estúpida, desvergonzada e imprevisora (final del IV, 7)

Panurge, ayant payé le marchant, choisit de tout le troupeau un beau et gran mouton, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.[3]

La frase, con sus muchos participios, es un cuadro y un poema. A continuación el tono y el tema cambian:

Ce pendant le marchant disoit à ses moutonniers: "O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vrayement, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeulx et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant, Dieu sçait comment s'en escrime!"[4]

Esta descripción de la persona del señor de Cancale ofrece un cuadro muy distinto, pero no menos expresivo, plástico y divertido, y no desentona, pues la amplia descripción de alguien desconocido a todos los presentes y de sus relaciones con él caracteriza muy bien el engreimiento hinchado y chistoso de Dindenault (*vrayement, le bon vrayement*). Luego el carnero es arrojado al mar, y resuena inmediatamente el tema lírico *criant et bellant* otra vez (al comienzo del capítulo octavo):

Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation,

---

[3] Panurgo, después de haber pagado al comerciante, escogió de todo el rebaño un hermoso carnero, grande, y se lo llevó gritando y balando, mientras que los otros, oyéndolo, balaban todos, y miraban a dónde se llevaban a su compañero.

[4] Mientras tanto, el comerciante decía a sus pastores: "¡Oh, qué bien ha sabido escoger el chalán! ¡Sabe lo que hace, este hijo de puta! De verdad, de verdad, lo reservaba el señor de Cancale, pues conozco muy bien su natural. Se pone alegre y extasía cuando tiene en la mano una suculenta costilla de carnero, como si fuera una raqueta zurda y, con un cuchillo bien afilado, ¡Diso sabe qué bien se tira a fondo!

commencerent soy jecter et saulter en mer après, à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder.[5]

y ahora un viraje súbito hacia la erudición grotesca:

comme vous sçavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. IX, de Histo. animal., estre le plus sot et inepte animant du monde.[6]

Todo esto en cuanto a lo cotidiano. La gravedad descansa, empero, en la alegría del descubridor, preñada de todas las posibilidades, osando todo experimento real y suprarreal, peculiar a aquel tiempo, la primera mitad del siglo del Renacimiento, y que nadie ha sabido plasmarla sensiblemente mediante el lenguaje como Rabelais. Por eso podemos denominar su mezcla estilística, su bufonería socrática, estilo elevado. El mismo ha encontrado una expresión deliciosa para el estilo elevado de sus libros, expresión que es ya de por sí un modelo de dicho estilo. Está tomada de la técnica de la cría del ganado cebón, y la hemos transcrito anteriormente: *ces beaulx livres de haulte gresse.*

5 De pronto, yo no sé cómo, pues ocurrió todo tan súbitamente que no tuve tiempo de observarlo, Panurgo, sin decir ni esta boca es mía, arroja en el medio del mar su carnero. Todos los demás carneros, gritando y balando con parecida entonación, empezaron a arrojarse y saltar al mar detrás de él, en hilera. Se empujaban unos a otros para ver quién saltaba primero detrás de su compañero. No era posible detenerlos.

6 Pues ya sabéis cuál es el natural del carnero, que sigue siempre al primero, a cualquier sitio que vaya. Por eso Aristóteles, lib. IX, de Hist. animal., lo llama el más tonto e inepto de todos los animales del mundo.

XII

"L'HUMAINE CONDITION"

Les autres forment l'homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amusse à luy: je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute, Il faut accomoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la vérité, commo disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas je me resoudrois; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne cogneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus scavant homme qui vive; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulierement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoigne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et l'ose un peu plus en vieillissant, car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrarient... Un personnage sçavant

n'est pas scavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un touche l'autre.[1]

Éste es el comienzo del capítulo segundo del tercer libro de los *Ensayos* de Montaigne, en la edición de Villey (París, Alcan, 1930), a la que nos referiremos en nuestras citas. Nuestro texto corresponde al tercer tomo, página 39. Es uno de los numerosos pasajes en los cua-

---

[1] Los otros forman el hombre, yo cuento de él; y presento a un particular, bien o mal formado que, de tener que rehacerlo, lo haría bien distinto de lo que es. Pero ya está listo. Ahora bien: los trazos de mi pintura no inducen a error, aunque cambien y se diversifiquen. El mundo no es más que una perenne agitación. Todas las cosas se agitan sin cesar: la tierra, las rocas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, participando de la agitación común y de la suya propia. La permanencia misma no es más que una agitación más débil. No puedo fijar mi objeto, que marcha confuso y vacilante por una embriaguez natural. Lo tomo en este punto, tal cual es, en el instante en que me place: yo no pinto el ser, pinto el pasar, y no el pasar de una edad a otra o, como dice el pueblo, de siete en siete años, sino de día en día, de minuto en minuto. Tengo que ajustar mi historia a la hora: Yo podría cambiar en seguida no sólo de suerte, sino también de propósito. Es una relación de accidentes diversos y mudables, y de imaginaciones indecisas y, cuando llega el caso, contradictorias, bien porque yo mismo sea otro, o porque capte las cosas en otras circunstancias o con razones diferentes. Hasta el punto de que me contradigo en ocasiones, pero a la verdad no la contradigo, como decía Demades. Si mi alma pudiera hacer pie, yo no ensayaría, sino que me decidiría, pero mi alma se halla siempre en el aprendizaje y en la prueba. Presento una vida baja y sin brillo, pero lo mismo da; toda la filosofía moral se puede aplicar a una vida privada y vulgar no menos que a una vida de rica sustancia: cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana. Los autores se comunican con las gentes por medio de un signo cualquiera particular y raro; yo soy el primero que lo hago por mi ser universal, como Miguel de Montaigne, no como gramático, o poeta, o jurisconsulto. Si las gentes se quejan de que hablo mucho de mí mismo, por mi parte me quejo de que ellas no piensen siquiera en sí mismas. Pero ¿hay razón alguna para que, siendo tan privado en la práctica, pretenda hacerme público en el conocimiento? ¿Es justo que yo presente a un mundo, donde la forma y el arte gozan de tanto prestigio y autoridad, efectos naturales crudos y simples, y hasta de una naturaleza bien débil? ¿No será construir una muralla sin piedra, o cosa parecida, esto de elaborar libros sin ciencia y sin arte? Las fantasías de la música están dirigidas por el arte, las mías por el azar. Al menos, hay un punto en el cual me hallo dentro de las reglas: que nunca trató otro hombre tema que entendiera y conociera mejor que yo conozco este que abordo, y en el cual soy el hombre más sabio que existe; y en segundo lugar, que nunca nadie penetró más hondo en su materia, ni trato con más detenimiento los miembros aislados y las consecuencias, ni llegó con más exactitud ni más plenamente al fin que se había propuesto en su tarea. Para realizarla no necesito otra cosa que fidelidad: y ésta la poseo de lo más sincera y pura que pueda hallarse. Yo digo la verdad, no tan entera como quisiera, sino hasta donde me atrevo, y, a medida que envejezco, me atrevo más, pues me parece que la costumbre concede a esta edad mía una mayor libertad para charlar y una mayor indiscreción para hablar de sí mismo. No puede ocurrir aquí lo que veo que ocurre muy a menudo: que el artífice y su obra se contradicen... Una persona sabia no lo es en todos los terrenos, pero el suficiente es siempre suficiente, incluso en la ignorancia; aquí vamos de acuerdo y al mismo trote mi libro y yo. En otros casos se podrá recomendar o criticar la obra, aparte del obrero, pero aquí no: quien toca la una toca al otro.

les Montaigne habla del tema de los ensayos, y de su intención de presentarse a sí mismo. Lo primero que hace es resaltar el carácter indeciso, inconstante y cambiante de su material, y después describe el procedimiento que emplea en el tratamiento de materia tan escurridiza; por último, nos explica la utilidad de semejante empresa. La dirección del pensamiento en el primer párrafo puede disponerse cómodamente en un silogismo: me describo a mí mismo; soy un ente en cambio constante y, por lo tanto, la descripción debe ajustarse a esta particularidad y cambiar, a su vez, de continuo. Veamos de analizar la forma en que cada miembro cobra expresión en el texto.

"Me describo a mi mismo". Esto no lo dice Montaigne directamente. Lo expresa por medio del contraste con "otros" con una energía mucho mayor y, según veremos en seguida, con mayor riqueza de matices de lo que lo hubiera podido hacer por medio de la simple enunciación. *Les autres forment l'homme, moy...* con lo que resulta que el contraste es doble. Los otros lo forman, yo cuento de él (cotéjese con la frase que aparece algo después: *je n'enseigne pas, je raconte);* los otros forman "al hombre", yo cuento de "un hombre". Aquí tenemos dos grados del contraste: *forment-recite, l'homme-un particulier.* Este *particulier* es él mismo, pero tampoco nos lo dice directamente, sino que lo parafrasea con su modestia reticente, irónica y un si es no es complacida de sí misma. La paráfrasis consta de tres miembros, el segundo de los cuales comprende una oración principal y otra subordinada: *bien mal formé; si j'avoy..., je ferois...; meshuy c'est fait.* La mayor del silogismo contiene, por consiguiente, en su redacción por lo menos tres grupos de pensamiento que, con distinto movimiento, coadyuvando u oponiéndose recíprocamente, la construyen y comentan: 1. los otros forman, yo cuento; 2. los otros forman *el* hombre, yo cuento de *uno* de ellos; 3. este hombre (yo) está ya "por desgracia" formado. Todo esto está contenido en un solo movimiento rítmico, sin la más mínima posibilidad de confusión, y casi por entero sin concatenaciones sintácticas, sin conjunciones o ilaciones de tipo conjuntivo; basta la mera conexión interna, el lazo espiritual, tejido por la unidad de sentido y el ritmo de la frase.

Para aclarar lo anterior, voy a incluir algunas de estas concatenaciones: *[Tandis que] les autres forment l'homme, je le recite, [encore faut-il ajouter que] je represente un particulier; [ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais] bien mal formé; [soyez sûrs que] si j'avais à le façonner de nouveau, je le ferais vrayment bien autre qu'il n'est. [Mais, malheureusement] meshuy c'est fait.* Naturalmen

te, esto que añado tiene sólo un valor aproximado; los matices que expresa Montaigne, por el hecho mismo de omitirlos, no son totalmente aprehensibles.

La menor del silogismo (yo soy un ser en continuo cambio) no la expresa Montaigne en un principio; deja en el aire la continuación lógica y presenta anticipadamente la conclusión en forma de afirmación sorprendente: *Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient.* La palabra *Or* indica que el proceso ha sido interrumpido y comenzado de nuevo, con lo cual se suaviza lo repentino y sorprendente de la afirmación; la palabra *quoique,* colocada aquí como violenta concatenación, hace resaltar enérgicamente el problema.

Tan sólo ahora viene la menor, y tampoco directamente, sino como conclusión de un silogismo subordinado, que dice así: el mundo cambia constantemente, yo soy una parte del mundo, por consiguiente yo cambio constantemente. La mayor va provista de ejemplos y el modo en que el mundo cambia es doble, según el análisis: cada cosa participa del cambio general y además del suyo propio. Luego sigue un movimiento polifónico, introducido por la paradójica afirmación sobre la permanencia, que es sólo una especie de agitación más lenta. En el mencionado movimiento polifónico, que completa todo el resto del párrafo, resuena la menor del segundo silogismo, como sobreentendida, muy débilmente. Los dos temas que se entrelazan son la menor y la conclusión del pensamiento principal: como soy un ser en continuo cambio, debo ajustar a esta circunstancia mi descripción.

Aquí es donde se encuentra en el centro de su terreno, en el juego entre yo y yo, entre Montaigne escritor y Montaigne asunto por tratar: brotan los giros, plenos de sentido y armoniosos, refiriéndose bien al uno, bien al otro, la mayoría de las veces a ambos. Uno tiene dónde escoger el que le parezca más preciso, más característico, más verdadero y más digno de admiración a su juicio: el de la embriaguez natural, el de la descripción del pasar; el del cambio externo (*fortune*) e interno (*intention*); la cita de Demades, el contraste entre *s'essayer* y *se résoudre,* con la hermosa imagen: *si mon âme pouvait prendre pied;* a cualquiera de ellos, así como al conjunto, puede aplicarse lo que Horacio dice de las obras conseguidas a la perfección: *decies repetita placebit.*

Espero que no se considere esta reducción del texto a silogismos como demasiado pedante. Nos sirve para ver que la construcción del pensamiento en este trozo tan lleno de vida y tan rico en movimientos inesperados es precisa y lógica, que la gran cantidad de movi-

mientos complementarios, divisores, ahondantes y hasta contrariamente distributivos sirve para presentar el pensamiento, por así decirlo, en su práctica efectividad, interrumpiendo además repetidamente el orden, anticipando algunos miembros y omitiendo otros por completo, a fin de que el lector los complete por sí mismos. El lector debe colaborar; es arrastrado dentro del movimiento del pensar y, sin embargo, se espera de él, a cada momento, que se detenga, pruebe y complete. Debe adivinar quiénes son *les autres,* y también quién es el *particulier.* La frase que comienza con *Or* parece llevarlo muy lejos y sólo después de algún tiempo puede darse cuenta poco a poco de adónde se encamina. Así se le ofrece lo esencial en una rica muestra de formulaciones, que arrebatan su imaginación; pero siempre de forma que tenga que permanecer activo, pues cada formulación es tan especial que exige una elaboración; ninguna se acomoda dentro de un esquema preformado del pensamiento o del discurso.

Aunque el contenido del texto es intelectual y hasta estrictamente lógico, aunque se trate de un trabajo mental agudo, que ahonda en forma singular el problema de la introspección, la voluntad de expresión es tan viva que el estilo rompe los marcos propios de un tratado teórico. Supongo que al que esté familiarizado con Montaigne le habrá ocurrido lo que a mí: después de haberlo leído durante cierto tiempo y de haber adquirido alguna familiaridad con su manera, me parecía oírlo hablar y ver sus ademanes. Ésta es una experiencia que raramente puede hacerse con los escritores teóricos que la precedieron y, en el grado que en Montaigne, desde luego en ninguno.

Omite a menudo las conjunciones y demás articulaciones de las oraciones, pero las sugiere; salta por encima de eslabones del pensamiento, pero sustituye lo que falta con una especie de contacto espontáneo que se establece entre los miembros no ligados con rigor lógico; entre las oraciones *la constance mesme n'est autre chose*. . . y la que sigue *je ne puis asseurer mon object*. . . falta sin duda un miembro, que debira decir que yo, objeto de mi observación, participo por igual del doble cambio en tanto que parte del mundo. Más tarde lo dice con precisión, pero ya había creado la atmósfera que estableció provisionalmente el contacto, dejando, no obstante, al lector en un estado de activa tensión.

A veces repite ideas importantes para él, a menudo en versiones nuevas, trazando un cuadro nuevo, de suerte que el pensamiento irradia en todas direcciones. Son rasgos más propios de la conversación (desde luego, entre hombres ricos en ideas y dotados de facultad expresiva) que de un libro de contenido teórico; se creería que, para

alcanzar un efecto semejante, son imprescindibles el acento, el gesto, y el acaloramiento recíproco que una conversación agradable promueve. Pero Montaigne, solo consigo mismo, encuentra en su pensamiento bastante vida y, por así decirlo, bastante calor corporal para escribir como si estuviera hablando.

Esto tiene que ver con la manera en que se empeña en tratar su tema, o sea, a sí mismo; la manera que nos describe en nuestro texto. Consiste en un perpetuo escuchar las cambiantes voces que en él resuenan y, desde su altura, oscila, entre la ironía reticente y un si es no es complacida en sí misma y una seriedad marcada, buceadora de los fondos de la existencia. En la ironía que despliega, mézclanse a su vez varios motivos: una muy sincera aversión a tomar al hombre por lo trágico (el hombre es *un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant,* I, 1, p. 10; *autant ridicule que risible,* 1, 50, p. 582; *le badin de la farce,* 3, 9, p. 434); un ligero tono de desprecio altivo de gran señor hacia la actividad literaria (*si j'étais faiseur de livres,* 1, 20, p. 162, y otra vez en 2, 37, p. 902); finalmente, lo que constituye el elemento principal, una propensión a rebajar su propio método de observación. Llama a su libro *ce fagotage de tant de diverses pièces* (2, 37, p. 850), *cette fricassée que je barbouille icy* (3, 13, p. 590), y hasta lo compara una vez con la digestión de un señor anciano: *ce sont icy... des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lasche, et toujours indigeste* (3, 9, p. 324). No se cansa de subrayar la falta de arte, el carácter privado, natural y directo de su manera de escribir, como si quisiera disculparse, y no siempre la ironía de esta modestia se revela tan perfecta y claramente como en el segundo párrafo de nuestro texto, que analizaremos después. He aquí todo lo que, por ahora, teníamos que decir sobre la ironía. Constituye un condimento delicioso de su estilo, apropiado por completo al tema, pero uno no debe dejarse atrapar en sus redes. Habla muy en serio cuando nos dice que su composición, por muy cambiante y diversa que sea, nunca se extravía, y que si bien es verdad que se contradice a veces a sí mismo, jamás a la verdad. En estas palabras se contiene una idea del hombre muy realista, procedente de la experiencia y especialmente de la experiencia interna, y que es la siguiente: que él es un ser oscilante, sujeto a las variaciones del ambiente, del destino y de sus propios movimientos interiores. De suerte que el método de trabajo de Montaigne, en apariencia tan caprichoso y carente de plan, que se pliega flexiblemente a las mudanzas de su ser, es, en el fondo, un método experimental estricto, el único que corresponde a un objeto semejante. Aquel que desee describir exacta y objetivamente algo que se halla en continua mudanza

debe plegarse también a sus cambios exacta y objetivamente; debe describirlo en la mayor cantidad posible de experiencias y en la forma en que cada vez se comporta, y de esta manera podrá llegar a circunscribir el ámbito de sus cambios posibles, obteniendo, finalmente, su imagen total. Es un método riguroso, científico hasta en el sentido moderno, y es el método al cual Montaigne trata de apegarse. Acaso hubiera rechazado la palabra "método", de excesivas pretensiones científicas y, sin embargo, se trata de un método, y dos críticos modernos, Villey (*Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne,* segunda edición, París, 1933, II, 321) y Lanson (*Les Essais de Montaigne,* París, s. *f*., 265), han calificado así su actividad, aunque no en el sentido en que lo hemos hecho nosotros.

Montaigne ha descrito con rigor el método; aparte de nuestro texto hay también otros dignos de mención. Aquél muestra con toda claridad por qué se ve obligado a su manera de proceder: para plegarse al objeto de que va a tratar. Luego explica el sentido del título *Essais,* que podríamos verter íntegramente aunque sin gran belleza como "Ensayos sobre uno mismo" o "Autoensayos".

Otro pasaje (2, 37, p. 850) destaca la idea evolutiva que su método implica con una conclusión característica de Montaigne, que en modo alguno se limita a la ironía; *je veux representer le progrez de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'auoir commencé plus tost, et à recognoistre le train de mes mutations... Je me suis envieilly de sept ou huict ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquest. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité des ans: leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit...*[2] Un pasaje aún más significativo (2, 6, pp. 93/4) dice, sin rastro de ironía, con la firmeza tranquila aunque vivaz que constituye el nivel superior del estilo de Montaigne —jamás sube de tono—, la gran idea que se hace de su empresa: *C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à*

2 "Deseo exponer el progreso de mis humores, y que se vea cada pieza en su nacimiento. Me hubiera gustado haber empezado antes, y darme cuenta de la marcha de mis intenciones... He envejecido de siete a ocho años desde que comencé. No ha sido sin alguna nueva adquisición. Gracias a la liberalidad de los años, he podido practicar el cólico: su trato y larga conversación no transcurre fácilmente sin algún fruto semejante..."

mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy...[3] También son significativas estas frases porque delimitan las fronteras de su empeño, porque no sólo dicen lo que quiere hacer, sino también lo que no quiere hacer, o sea, investigar el mundo exterior, que solamente le interesa en tanto que escenario y ocasión de sus movimientos internos.

Tropezamos ya con otra forma de su ironía capciosa y reticente: las frecuentes protestas de ignorancia e irresponsabilidad en lo que respecta a todo lo concerniente al mundo exterior, que él domina preferentemente con las palabras *les choses: A peine respondroys-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy... ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy...* (2, 10, p. 152) Las "cosas" son para él tan sólo un medio de verificación interna, y le sirven únicamente *à essayer ses facultés naturelles* (*ibid.*), no sintiéndose obligado con respecto a ellas a ninguna toma de posición responsable. Lo cual se puede expresar de la mejor manera con sus propias palabras: *De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prens un... J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay... sans dessein, sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au doubte et à l'incertitude, et à ma maistresse forme qui est l'ignorance...* (1, 50, p. 578).[4] Se ve con toda claridad lo que pretende con su ignorancia; detrás de su autoironía y de su modestia, se oculta una actitud muy definida, ajustada a su intención principal, actitud que mantiene con la tenacidad amable y elástica que le es peculiar. También se precisa el sentido que para él tiene la ignorancia, su *maistresse forme.* Sabe de una *ignorance forte et genereuse* (3, 11, p. 493) que aprecia más que cualquier saber objetivo, y para cuya consecución se necesita más sabiduría que para la obtención de la ciencia. No sólo que esta

[3] "Es una tarea escabrosa, y más de lo que parece, perseguir un rastro tan vagabundo como el de nuestro espíritu; penetrar en los fondos opacos de sus repliegues internos; escoger y detener tantos airecillos de sus agitaciones; y también es una diversión nueva y extraordinaria que nos retira de las ocupaciones comunes del mundo, sí, y de las más recomendables. Hace varios años que mis pensamientos no se ocupan sino de mí, que no cuento ni estudio más que a mí; y cuando estudio otra cosa, es para inmediatamente albergarla en mí..."

[4] "De los cien miembros y caras que cada cosa tiene, tomo uno... Pincho, pero no largamente, sino lo más hondo que puedo... Sin propósito, sin promesa, no salgo fiador ni me obligo a mí mismo de suerte que no pueda cambiar si me place y entregarme a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma magistral, que es la ignorancia..."

ignorancia le represente un medio de mantener desembarazado el camino hacia aquella especie de conocimiento que le importa, el conocimiento de sí mismo, sino también la vía directa para lograr el fin último de su investigación: el bien vivir: *le grand et glorieux chef d'oeuvre de l'homme, c'est vivre à propos* (3, 13, p. 651). Por otra parte, en este hombre lleno de vitalidad se esconde una entrega tan completa a la naturaleza y al destino, que le parece inútil pretender conocer de ellos más de lo que nos hacen sentir de inmediato: *Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faicte!* (3, 13, p. 580); y poco antes: . . .*je me laisse ignoramment et negligemment aller à la loy generale du monde; je la sçauray assez quand je la sentiray*. . .

La ignorancia deliberada y la indiferencia con respecto a las "cosas" forman parte de su método; en éstas únicamente se busca a sí mismo. En ensayos innumerables, iniciados en momentos cualesquiera, examina su objeto, lo ilumina desde todos los ángulos y lo circunscribe; el resultado no es, empero, un montón de tomas momentáneas e inconexas, sino la unidad de su persona, aprehendida espontáneamente y componiéndose a base de la multiplicidad de sus observaciones. Lo que importa en definitiva son la unidad y la verdad, ya que al socaire de las variaciones lo que aparece es el ser.

Dedicarse a la caza de sí mismo: *l'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle* (1, 20, p. 148).[5] Montaigne tiene a mano, en cada momento del cambio, la conexión de su persona, y lo sabe: *Il n'est personne, s'il s'escoute, qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse* (3, 2, p. 52);[6] o, en otro pasaje: *les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui, par maniere de dire, nasquirent avec moy; elles sont naturelles et toutes miennes* (2, 17, p. 652/3).[7] Esta *forme sienne* no puede desde luego ser delimitada con unas cuantas palabras precisas, es demasiado diversa y real para caber dentro de una definición. Mas también para Montaigne la verdad es *una*, por muy diversas que sean sus apariencias; se contradice a sí mismo, pero no a la verdad.

Forma también parte del método de Montaigne la forma peculiar de los *Essais*. No son ni autobiografía ni diario. No tienen como

[5] "El empeño se impregna de la cualidad de la cosa que tiene en vista; pues es una buena porción del efecto y consustancial".

[6] "No hay nadie que, al escucharse, no descubra en sí una forma suya, una forma dominante."

[7] "Las imaginaciones más firmes y más generales que yo tengo son las que, por decirlo así, nacieron conmigo; son naturales y completamente mías."

base ningún plan artificioso, ni siguen tampoco un orden cronológico. Siguen el azar: *les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort.* En puridad, son las cosas las que lo dirigen, puesto que se mueve entre ellas, vive en ellas, es hallable en ellas, ya que está, con ojos bien abiertos y espíritu siempre dispuesto a ser impresionado, en medio del mundo. Lo único que ocurre es que no sigue su transcurso en el tiempo, ni tampoco un método que tenga por finalidad el conocimiento de una cosa determinada o de un grupo de cosas, sino que sigue su propio ritmo interno, renovadamente alimentado y movido por las cosas, es cierto, pero no unido indisolublemente a éstas, sino saltando libremente de una a otra. Prefiere *une alleure poétique, à sauts et à gambades* (3, 9, p. 421).

Villey ha demostrado (*Les sources*, etc., II, pp. 3 *ss.*) que la forma de los *Ensayos* proviene de las colecciones de ejemplos, citas y proverbios; un tipo de libros que gozaron ya de gran aceptación a fines de la antigüedad y en la Edad Media, y que sirvió en el siglo XVI para la divulgación del material humanista. Montaigne había empezado así: su libro era al principio una sarta de lecturas, acompañadas de observaciones. El marco resultó en seguida insuficiente; las glosas lo rebasaron, y como motivo u ocasión no sólo servía lo leído, sino también lo vivido, por uno o de oídas, y lo que ocurría en torno. Pero no renunció al principio de mantenerse dentro de las cosas y sucesos concretos, ni tampoco a su libertad de no adherirse a un método concreto de investigación o al curso de los sucesos en el tiempo. Toma de las cosas lo vivaz que le preserva de construir una psicología abstracta o de penetrar insustancialmente en sí mismo, haciendo un agujero; sin embargo, se guarda muy bien de quedar sometido a la ley de una cosa cualquiera, a fin de no sofocar el ritmo del propio movimiento interior y acabar por perderlo por completo.

Celebra mucho este procedimiento, especialmente en el Ensayo 9 del libro tercero, del cual acabamos de citar algunas palabras, y recuerda a Platón y otros autores antiguos como maestros. La apelación a varios *Diálogos* de Platón, aquellos cuya construcción parece más libre, y cuyo tema no está aislado abstractamente, sino engarzado en la índole y estado de los interlocutores, no es del todo injustificada, pero tampoco muy exacta. Montaigne es algo nuevo; el sabor de lo personal, o, mejor dicho, de una sola persona, es mucho más penetrante, y la forma de expresarse es mucho más espontánea y más próxima a la conversación diaria, a pesar de que no se trata de diálogos. También la descripción del estilo socrático que hace en otro pasaje del Ensayo 12, citado en nuestro capítulo sobre Rabelais (p. 261), nos muestra a un Sócrates muy teñido de Montaigne. Nin-

gún filósofo antiguo ha escrito a base de la voluntad de una existencia concreta propia, ninguno tan jugoso, corporal y espontáneamente, ni aun el mismo Platón cuando no presenta a Sócrates hablando. Montaigne no lo ignora. En un pasaje, donde se defiende de las alabanzas a su lenguaje, remitiendo al lector al sentido y al tema exclusivamente (I, 40, p. 483), añade: *Si suis je trompé, si gueres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny gueres plus materielle, ny au moins plus drue en son papier.*[8]

La segunda parte del texto reproducido al principio ilustra la cuestión de si su empresa está justificada y es provechosa; cuestión que, como se sabe, Pascal resolvió en sentido negativo con tanta energía (*le sot project qu'il a de se peindre*). El orden y la expresión de esta parte están llenos, una vez más, de modestia reticente e irónica. Parece como si no se atreviera a contestar a la pregunta con un sí claro, como si quisiera, más bien, disculparse y señalar circunstancias atenuantes. Las apariencias engañan, pues ya ha resuelto la cuestión en su primera frase, mucho antes que la plantee expresamente, y lo que después suena casi como una disculpa (*au moins j'ay*. . .) se transforma inesperadamente en una autoafirmación tan firme y radical, y manifiesta tan deliberadamente su peculiaridad, que no puede hablarse, a partir de ese momento, de exculpación ni de modestia. El orden de sus pensamientos es el siguiente:

1º Describo una existencia baja y sin brillo; pero eso no importa, porque aun en la vida más baja se alberga la totalidad del hombre.

2º No describo tampoco, como los otros, una rama del saber, ni una capacidad especial que haya ya conseguido; soy el primero que se entrega a sí mismo, Montaigne, en la totalidad de su persona.

3º Si se me reprocha que hablo demasiado de mí mismo, contestaré por mi parte con otro reproche: vosotros no pensáis jamás en vosotros mismos.

4º Tan sólo ahora plantea la cuestión: ¿No será arrogancia querer exponer al conocimiento público y general un caso aislado tan limitado? ¿Será sensato ofrecer a un mundo que sólo sabe apreciar las formas y el arte, un producto natural simple y sin pulimento, y para colmo tan insignificante?

5º En lugar de respuesta, vienen ahora "circunstancias atenuantes": *a)* nadie fué tan perito en su materia como yo en la mía; *b)* na-

8 "Si estoy equivocado, si otros ofrecen más en la materia, de todos modos, mal o bien, ningún otro escritor ha sembrado su papel de cosas más materiales ni más apretadas."

die ha ahondado jamás en su tema tanto como yo, persiguiéndolo por todas sus zonas y vericuetos, nadie ha llevado nunca a la práctica su propósito con tanto rigor y perfección que yo.

6º A fin de conseguir esto, no he menester más que de sinceridad sin restricciones, la cual no me falta. Los convencionalismos me cohiben un poco, a veces iría de buen grado más lejos; pero desde que estoy haciéndome viejo, me permito a este respecto muchas libertades, pues se suele tener más tolerancia con los ancianos.

7º No me pasará lo que suele ocurrirles a muchos especialistas: que el hombre y su obra no concuerdan, y que mientras se admira la obra, se encuentra al autor muy mediano en el trato, o viceversa: Un hombre instruído no lo está en todas las cosas; pero un hombre cabal o entero es cabal y entero en todos los aspectos, hasta en ese en el cual es ignorante. Mi libro y yo somos una y la misma cosa, y quien hable del uno no puede menos de hablar del otro.

Esta sinopsis muestra cuánto trasfondo hay tras su modestia; lo muestra con casi mayor claridad que el original, precisamente porque, presentada aislada y secamente, no posee la flúida amabilidad de la expresión. Pero el original es, sin embargo, bastante decisivo. El contraste "yo — los otros", las observaciones maliciosas sobre los especialistas y, sobre todo, los motivos "yo el primero" y "nunca nadie" no deben pasarse por alto, y se hacen cada vez más vigorosos en lecturas repetidas. Vamos a tratar de comentar uno a uno los siete pensamientos enumerados, lo cual, aunque constituye un medio informativo un tanto pobre, pues es difícil mantenerlos en su aislamiento por lo mismo que se entrelazan de continuo, es, sin embargo, necesario, si queremos sonsacar todo lo implícito en el texto.

La afirmación de que describe una vida baja y sin brillo es bastnte exagerada: Montaigne era un gran señor, prestigioso e influyente, y sólo de él dependía que hicieran valer su persona en forma muy comedida y, políticamente, con desgano. Pero la exagerada modestia, que se repite frecuentemente, le sirve para poner plásticamente de relieve su pensamiento fundamental: un destino humano cualquiera, *une vie populaire et privée,* le bastan para los fines que persigue. *La vie de César,* dice en otra parte (3, 13, p. 580), *n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous: et emperiere et populaire, c'est tousjours une vie que tous accidens humains regardent. Escoutons y seulement...* Y ahora viene la famosa frase sobre la *humaine condition,* que todo hombre realiza en sí. Es evidente que ya con esta frase ha contestado a la pregunta sobre el sentido y la conveniencia de su empresa; si cada hombre ofrece motivo y materia suficiente para la exposición de toda la filosofía moral, la autoinves-

tigación exacta y sincera de un hombre cualquiera queda, sin más, justificada, y hasta podemos ir un paso más lejos: no sólo está justificada, sino que es conveniente, pues es el único camino que, según Montaigne, lleva a la ciencia del hombre en tanto que ser moral. El método de la escucha (*escoutons*) no permite su empleo preciso sino en la propia persona; en verdad, es un método de autoescucha, de observación de los movimientos internos. Otra persona no podría ser conocida con el mismo rigor: *Il n'y a que vous qui sçache si vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines...*[9] (3, 2, p. 45/6). Y la propia vida, cuyos movimientos debe uno espiar, es siempre una vida cualquiera, pues cada vida no es más que una entre los millones de diferentes posibilidades de vidas humanas. El fundamento obligado del método de Montaigne es la vida propia "cualquiera".

Y esta "vida propia cualquiera" debe ser tomada por entero. He aquí lo que más arriba hemos señalado como segunda parte de su exposición. La pretensión es iluminadora; toda especialización falsea el retrato moral, nos ofrece tan sólo uno de los papeles que representamos y deja deliberadamente en la penumbra amplias zonas de nuestra vida y de nuestro destino. A base de un libro sobre gramática griega o derecho constitucional no podemos inferir la existencia peculiar del autor, o sólo podemos en aquellos pocos casos en que su temperamento es tan fuerte y singular que asoma a la superficie, sin querer, en cada una de sus manifestaciones vitales.

La situación social y económica de Montaigne le facilitaba la posibilidad de educarse y mantenerse en la condición de hombre "cabal" o entero; su época, que no había desarrollado todavía para las clases altas de la sociedad obligaciones, técnica y *ethos* del trabajo especializado, sino que, por el contrario, bajo la sugestión de la civilización oligárquica antigua, tendía a la educación general y humana, se amoldaba a sus deseos. Sin embargo, ninguno de sus contemporáneos, que sepamos, ha ido tan lejos como él. Comparados con él, todos son especialistas: teólogos, filólogos, filósofos, estadistas, médicos, poetas, artistas; todos se dan a conocer al mundo *par quelque marque particuliere et estrangiere*. También Montaigne era incidentalmente, cuando las circunstancias lo obligaban, jurista, soldado, político; durante una serie de años fué alcalde de Burdeos. Pero no se entregaba por completo a tales trajines; se prestaba tan sólo por un tiempo provisionalmente, y prometía a quienes le enco-

[9] "Sólo tú sabes si eres cobarde y cruel o leal y devoto; los otros no te ven, no hacen más que adivinarte por conjeturas inciertas..."

mendaban tales asuntos *de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye* (3, 10, p. 438). El método de acoger la vida propia "cualquiera" en su totalidad como punto de partida de la filosofía moral, de la investigación de la *humaine condition,* ofrece un marcado contraste con todos los métodos que estudian a un gran número de hombres según un plan determiado, ateniéndose a que posean o carezcan de determinadas cualidades, o a su comportamiento en una situación dada. Todas estas maneras de proceder le parecen a Montaigne abstracciones escolásticas y vacías; ya no reconoce al hombre, es decir, a sí mismo, en ellas; porque lo disfrazan, lo simplifican y lo sistematizan de suerte que su realidad se desvanece.

Montaigne se constriñe a sí mismo, a la investigación y a la descripción exactas de un solo ejemplar, él mismo, e incluso durante esta investigación se halla muy lejos de aislar el objeto por un procedimiento cualquiera, de desprenderlo de la situación y las condiciones contingentes en que se encuentra, a fin de obtener, acaso, de esta manera, su esencia propia, perenne y absoluta. Semejante intento de obtener la esencia por el aislamiento del objeto de sus contingencias le hubiera parecido absurdo, puesto que, a su entender, la esencia se pierde en el momento mismo en que se desprende de lo accidental que la empapa en cada caso. Por esto debe renunciar a una definición última de sí mismo o del hombre, que tendría que ser necesariamente abstracta, limitándose a estudiarse sin reposo y desistiendo del *se résoudre.* Pero pertenece a esa clase de hombres a quienes la renuncia no les cuesta, pues está convencido de que la totalidad del conocimiento se sustrae a la expresión. Además, su método, no obstante su aparente discontinuidad, es muy riguroso, pues se reduce a observaciones, sin intentar ninguna investigación general de las causas. En los casos en que Montaigne señala las causas, es porque son tan obvias que no pueden escapar a la mera observación. Existe sobre este punto un pasaje polémico, que resulta actual todavía hoy: *Ils laissent là les choses et s'amusent a traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celuy qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance, et qui en avons l'usage parfaictement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence... Ils commencent ordinairement ainsi: Comment est-ce que cela se faict? Mais se faict il? faudroit il dire...* (3, 11, 485).[10]

---

10 "Abandonan las cosas y se divierten tratando de las causas: ¡Lucidos charlatanes! El conocimiento de las causas está reservado a aquel que las mueve y no a nosotros que las padecemos y que las podemos emplear plenamente según nuestra naturaleza sin ahondar en el origen y la esencia... Por lo común, suelen empezar

En todas estas observaciones acerca de su método hemos omitido deliberadamente cualquier alusión a la terminonolgía propia de los modernos métodos filosóficos, para tratar de ver las semejanzas o diferencias. El lector entendido podrá subsanar esta deficiencia; nosotros nos mantenemos alejados de tal propósito, pues la operación no es fácil de realizar, y una aclaración más pormenorizada habría de desviarnos demasiado de nuestro objetivo principal.

Todavía no hemos comentado lo que dice en un pasaje, sintácticamente excelente, cuando trata de presentarnos su método, el de tomar la vida propia "cualquiera" en su integridad a fin de estudiar la *humaine condition.* Son las palabras *moy le premier,* que nos plantean dos cuestiones: ¿Lo afirma en serio, y tiene razón? La primera cuestión se puede responder rápidamente: habla en serio, ya que lo repite con frecuencia; el tema "nunca nadie" que aparece en nuestro texto un poco después es tan sólo una variante, y otro pasaje, del cual ya citamos una parte en la página 271, el pasaje sobre el *amusement nouveau et extraordinaire... de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes,* lo inicia él de la siguiente manera: *Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-ci, n'en connoissant que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace...* (2, 6, p. 93)[12] No cabe, pues, duda alguna que Montaigne, a pesar de toda su modestia y del tono irónico con que habla de sí mismo, ha asentado su afirmación seriamente. Pero, ¿tiene razón? ¿No disponemos realmente ni de una sola obra anterior de un género parecido? Se me ocurre el nombre de San Agustín. Montaigne no menciona nunca las *Confesiones,* y Villey (*Les Sources,* I, 75) supone que no las conocía bien. Pero es imposible que no estuviera informado, al menos, sobre la existencia y el carácter de este libro famoso. Quizá tuviera algún reparo ante esta comparación, y acaso fuera una modestia genuina y nada irónica la que le impidió colocarse él y su obra en parangón con el más grande de los padres de la iglesia. Tiene también razón al decir que en modo alguno es *en pareille maniere,* pues la intención y la actitud son muy otras, y, sin embargo, en ningún otro autor anterior encontraremos nada que el método de Montaigne contenga tan básicamente como la autoinvestigación consecuente y sin restricciones de San Agustín.

así: ¿Cómo es que se hace esto? Habría que decir: Pero ¿es que realmente se hace?..."

[12] "No sabemos sino de dos o tres antiguos que hayan ido por este camino; y no podemos decir si lo hicieron de la misma manera, ya que no conocemos más que sus nombres. Después, nadie siguió sus huellas..."

Del tercer miembro de su exposición (el contrarreproche: vosotros no pensáis jamás en vosotros mismos) hay que hacer notar que tiene por base, tácitamente, la idea del "yo mismo" propia de Montaigne. Los interpelados piensan mucho en sí mismos en el sentido corriente, hasta demasiado; en sus intereses, en sus ambiciones, en sus preocupaciones, en sus conocimientos, en su actividad, en su familia y en sus amigos. Todo esto no es para Montaigne el "sí mismo". No es más que una parte del "yo mismo", y hasta puede llevar al oscurecimiento y a la pérdida del yo, como ocurre casi siempre que uno se entrega a una u otra o a varias de estas cosas, tan intensamente, que la conciencia actual de la existencia propia en su totalidad, la conciencia plena de la vida propia, se desvanece. De la conciencia plena de la vida propia forma parte, según él, la conciencia de la muerte propia. *Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles* (I, 20, p. 154/5).

Podemos ocuparnos a la vez de los apartados cuarto y quinto de la exposición, la duda de si la publicación de una obra semejante está justificada, y de las excusas con las que hace frente a la duda. Ya por anticipado ha respondido a la pregunta; la plantea ahora tan sólo a fin de destacar, nuevamente, en unas cuantas antítesis excelentes (por ejemplo, *particulier en usage* contra *public en cognoissance*, o *par art* contra *par sort*), el carácter peculiar de su empresa. El texto es importante, además, por el viraje imprevisto desde las palabras compuestas en tono de disculpa a una confesión decidida del sentimiento de su importancia propia. Esta confesión, introducida por medio del motivo *jamais homme* o *jamais aucun*, nos muestra un nuevo aspecto de su método. Nunca, viene a decirnos, ha dominado nadie su asunto tan perfectamente, nunca lo ha perseguido tan profundamente en todas sus particularidades y ramificaciones, nunca ha alcanzado su objetivo tan plenamente. A pesar de la ligera autoironía que acaso se encierre en la formulación *en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive*, estas frases significan el subrayado asombrosamente franco, claro, expresivo de la singularidad de su libro, y tienen un alcance mayor que el *moy le premier* mencionado antes, por cuanto que revelan la convicción de Montaigne de que no existe conocimiento o ciencia alguna a los cuales sea posible una accesibilidad tan perfecta y exacta como al conocimiento de sí mismo. Para él el "conócete a ti mismo" no es sólo un mandato práctico y moral, sino también teórico-cognoscitivo. Por eso siente tan poco interés por los conocimientos de las ciencias naturales, y ninguna confianza; lo que le cautiva es lo moral y hu-

mano, y lo mismo que Sócrates podrá decir que nada le enseñan los árboles y sí los hombres de la ciudad.

Incluso presta a su pensamiento un tinte de polémica agudeza cuando habla de la gente que se gloria de sus conocimientos científico-naturales: *Puisque ces gens là n'ont pas peu se resoudre de la cognoissance d'eux mesmes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux..., comment les croirois je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil?* (2, 17, p. 605).[18] Empero la primacía del conocimiento de uno mismo alcanza una significación teórico-cognoscitiva positiva únicamente para el estudio del hombre, pues Montaigne sólo aspira, con su examen de la vida propia "cualquiera" en su integridad, a la exploración de la *humaine condition,* con lo cual pone de manifiesto el principio heurístico del cual, sabiéndolo o sin saber, torpe o hábilmente, nos servimos siempre que tratamos de comprender y juzgar las acciones de los demás, ya sea que transcurran en nuestro mundo inmediato o en el más alejado, el político e histórico: los medimos con las escalas que nos ofrece nuestra propia vida y nuestra propia experiencia interna; de forma que nuestro conocimiento del hombre y de la historia depende de la profundidad del conocimiento que sobre nosotros mismos tengamos, y de la amplitud de nuestro horizonte moral. Montaigne se ha interesado siempre con la mayor vivacidad por la vida ajena. Es cierto que siente cierta desconfianza hacia los historiadores. Encuentra que presentan a los hombres, con demasiada exclusividad, en situaciones extraordinarias y heroicas, y que son demasiado propensos a ofrecernos una imagen estable y unitaria de los caracteres: *les bons autheurs mesmes ont tort de s'opiniastrer à former de nous une constante et solide contexture* (2, 1, p. 9). Le parece un error el hacerse una idea del hombre completo sobre la base de uno o unos pocos puntos culminantes en una vida; la vacilación y el cambio del estado interior no son tenidos en cuenta, ni con mucho, en grado suficiente: *pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace* (2, 1, p. 18). Lo que quiere conocer es el comportamiento diario, vulgar y espontáneo del hombre, y para eso su vecindad, que puede observar por propia experiencia, le es tan valiosa como el material que le brinda la historia: *moy... qui estime ce siècle comme un autre passé, j'allegue aussi volontiers un mien amy que Aulu Gelle et que Macrobe...* (3, 13, p. 595). Los episodios privados y perso-

[18] "Puesto que esas gentes no han podido con el conocimiento de sí mismos y de su propia erudición, que se halla constantemente presente a sus ojos, ¿cómo les voy a creer acerca de la causa del flujo y reflujo de la corriente del Nilo?"

nales le interesan tanto o quizá más que las acciones oficiales, sin que siquiera sea necesario que hayan ocurrido realmente: ...*en l'estude que je traitte de noz moeurs et mouvements, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais: advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité* (I, 21, p. 194).[14] Todo este atareamiento por conocer la vida de los otros se realiza a través del filtro del conocimiento de la propia.

No hay que dejarse despistar por varias manifestaciones de Montaigne, donde acaso nos conmina a no juzgar a los demás por uno mismo, o a no juzgar imposible lo que uno no puede imaginarse, o que es contrario a nuestras costumbres. Sin duda piensa en gentes cuya experiencia propia es demasiado estrecha y superficial, y la moraleja de esas palabras de Montaigne es que hay que imbuir a nuestra conciencia interna mayor elasticidad y amplitud. Porque Montaigne no ofrece otro principio heurístico para el conocimiento histórico-moral que el de la experiencia propia, y tenemos varios pasajes en los que describe su método desde este punto de vista, por ejemplo: *Cette longe attention que j'employe à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres... Pour m'estre, dés mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autruy, j'ay acquis une complexion studieuse en cela* (3, 13, p. 585).[15] *Mirer sa vie dans celle d'autrui:* en estas palabras se basa todo el método de las actividades que tienen por objeto la comprensión de acciones o pensamientos extraños; todo lo demás, la reunión de fuentes y testimonios, la crítica externa y la ordenación de lo trasmitido es tan sólo trabajo auxiliar y preparatorio.

Lo que hemos definido anteriormente como sexto punto de la exposición trata de su sinceridad: única cosa que necesita para poder realizar sus intenciones, y cosa que además posee: él mismo lo dice, y es cierto. Es extremadamente sincero en todo lo suyo, y de buena gana sería todavía un poco más franco, como lo dice en otra ocasión y en varios otros pasajes de los *Essais* (ya en el prólogo); pero las reglas de la conveniencia le imponen ciertos límites. Si sus críticos le han reprochado algo ha sido más bien el exceso y no la falta de sinceridad.

---

14 "...en el estudio que intento de nuestras costumbres y movimientos, los testimonios fabulosos viven tanto como los verdaderos con tal que sean posibles: que hayan ocurrido o no, en París o en Roma, a Juan o a Pedro, siempre se trata de una faceta de la capacidad humana..."

15 "Esta detenida atención que presto a mí mismo me ha acostumbrado a juzgar personalmente a los demás; como me ejercité, desde niño, a ver mi vida en la de otro, he adquirido capacidad para estudiar ésta..."

Habla muchísimo de sí, dando a conocer al lector no sólo las particularidades de su vida espiritual y psíquica, sino también las de su existencia corporal. Por los *Ensayos* hay esparcida gran cantidad de información acerca de sus peculiaridades y costumbres más personales, de sus enfermedades, de su alimentación y de sus propiedades sexuales. Claro es que no deja de haber un poco de presunción; Montaigne se alegra de sí mismo, sabe que, en todos los sentidos, es un hombre libre, rico, cabal y bien logrado, y no puede, a pesar de toda su autoironía, ocultar esta complacencia en su propia persona. Pero se trata de una conciencia de sí tranquila, que encuentra sus bases dentro de sí, libre de ruindad, arrogancia, inseguridad o coquetería. Está orgulloso de su *forme toute sienne*.

Mas esta alegría no es el motivo propio y más importante de su sinceridad, tanto por lo que se refiere al espíritu como al cuerpo; la sinceridad es una parte primordial de su método de representación da la vida propia "cualquiera" en su integridad. Montaigne tiene la convicción de que, en dicha representación, el espíritu y el cuerpo no deben ser separados; y, con toda tranquilidad, ha dado a esta su convicción una forma práctica absoluta, sin restricciones y sin que la descripción de sí mismo se acompañe de ademanes excesivos. Un realismo tan radical apenas lo ha conseguido nadie antes que él, y muy pocos después. Habla minuciosamente de su cuerpo y su naturaleza corporal, porque ésta constituye una parte esencial de sí mismo, logrando, no obstante hallarse el libro impregnado con las cualidades corporales de su persona, que éstas no despierten jamás hastío en el lector. Sus funciones corporales, sus enfermedades y su propia muerte corpórea, de la cual habla mucho a fin de habituarse a la idea de la muerte, están fundidas de tal manera, en su efectividad concreta sensible, con la sustancia moral y espiritual de su libro, que todo intento de separación sería absurdo.

Así se explica su aversión a los sistemas escolásticos de la filosofía moral, de la que ya hablamos: lo que les reprocha, a saber, lo abstracto, el enmascaramiento de la realidad de la vida y la hinchazón de su terminología, puede condensarse, en fin de cuentas, en el hecho de que, en parte en teoría y en parte también en la enseñanza, separan el espíritu y el cuerpo, sin que dejen hablar a éste. Todos esos métodos abrigan, en opinión de Montaigne, una idea demasiado elevada del hombre, y hablan de él como si sólo fuera espíritu, falseando por consiguiente la realidad de la vida: *Ces exquises subtilitez ne sont propres qu'au presche; ce sont discours qui nous veulent envoyer touts bastez en l'autre monde. La vie est un mouvement*

materiel et corporel, action imparfaicte de sa propre essence, et desreglée; je m'emploie à la servir selon elle... (3, 9, pp. 409/10).[16]

Los pasajes en que habla de la unidad de cuerpo y alma son muy numerosos, y nos presentan aspectos muy diversos en su concepción. A veces predomina la modestia irónica: *...moy, d'une condition mixte, grossier..., si simple que je me laisse tout lourdement aller aux plaisirs presents de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels...* (3, 13, p. 469).[17] Otro pasaje interesantísimo explica su relación con el platonismo y, así, con la filosofía moral antigua en general: *Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que [porque] il oblige et attache par trop l'âme au corps; moy plutost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue* (1, 40, pp. 100/1).[18] Pues para Platón, el cuerpo es un enemigo de la mesura, que seduce el alma y la arrastra; para Montaigne el cuerpo posee, como disposición natural, *un juste et modéré température envers la volupté et envers la douleur*, mientras que *ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la poincte de nostre esprit.* Los pasajes más importantes en conexión con este tema son, sin embargo, aquellos que dejan traslucir en su concepción las fuentes cristiano-criaturales. En *de la présomption* (2, 17, p. 615), escribe:

Le corps a une grand' part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme non de ser tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le sçauroit elle faire que par quelque singerie contrefaicte), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser..., l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et joincture du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.[19]

---

16 "Estas sutilezas exquisitas están bien en la prédica; se trata de discursos con los que se nos quiere mandar sin desbastar al otro mundo; la vida es un movimiento material y corporal, acción imperfecta de su propia esencia y desordenada; yo trato de servirla tal cual es..."

17 "...yo, que soy de una condición mixta, grosero... tan simple que me dejo llevar pesadamente a los placeres presentes de la ley humana y general, intelectualmente sensibles y sensiblemente intelectuales..."

18 "Platón teme nuestra áspera vinculación al valor y a la voluptuosidad porque obliga y apega en demasía el alma al cuerpo; yo, más bien, al revés, porque la desprende y desdeña."

19 "El cuerpo constituye una gran parte de nuestro ser, en el cual ocupa un alto rango; por lo tanto, su estructura y composición deben ser atentamente conside-

Y termina con una loa de la filosofía aristotélica:

La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur; et avoir escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature.[20]

Otro pasaje, importante en el mismo sentido, se encuentra al término del tercer libro, en el capítulo final, que se titula *de l'experience* (3, 13, p. 663):

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraternelle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie la pensanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe. Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina [de S. Agustín, *De civitate Dei*, 14, 5]. Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a faict; nous en devons conte jusques à un poil; et n'est pas une commission par acquit [aproximadamente: secundaria] à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naifve et trèsprincipale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement... [Aquellos que quieren verse libres de sus cuerpos] veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent...[21]

---

radas. Aquellos que quieren desprender nuestras dos piezas principales, y separar una de otra, están en un error; por el contrario, es necesario que se acoplen y junten; hay que ordenar al alma que no se aparte, que no permanezca solitaria y desprecie y abandone el cuerpo (tampoco podría hacerlo sino por alguna contorsión simiesca), sino aliarse a él, abrazarlo..., en una palabra, desposarse con él y servirle de esposo, a fin de que sus efectos no parezcan distintos y contrarios, sino acordes y uniformes. Los cristianos saben a qué atenerse respecto a esta unión; saben que la justicia divina abraza esta sociedad y juntura de cuerpo y alma, hasta el punto de hacer el cuerpo digno de recompensas eternas; y que Dios ve actuar al hombre entero, y quiere que entero reciba el castigo o el premio, según sus méritos."

20 "La secta peripatética, la más sociable de todas, atribuye a la prudencia este solo cuidado: procurar el bien en común de estas dos partes asociadas; y hacer ver que las otras sectas, por haberse ejercido bastante en la consideración de esta mezcla, se han paralizado: ésta en favor del cuerpo, aquélla en favor del alma, ambas con un error semejante; y de haber descartado su objeto propio, que es el hombre, y su guía, que en general confiesan ser la naturaleza."

21 "¿A qué fin desmembramos una fábrica tejida con una correspondencia tan junta y fraternal? Al contrario, anudémosla con sus funciones recíprocas: que el espíritu aligere y vivifique la pesadez del cuerpo, y que el cuerpo detenga y fije la ligereza del espíritu. *Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina* [de San Agustín, *De Civitate Dei*, 14, 5]. No hay pieza alguna que sea indigna de nuestros cuidados en este presente que Dios nos ha hecho; debemos dar cuenta de él

No hacía falta este testimonio para probar que la unidad cuerpo-espíritu de Montaigne tiene sus raíces en la antropología cristiano-criatural; su introspección realista se basa en ella, y sería inconcebible sin la misma. Pero estos pasajes (podríamos añadir todavía otro [3. 5, p. 219] en el que se encuentra una observación notable sobre el ascetismo de los santos) demuestran hasta qué punto tenía conciencia de aquella relación. Apóyase en el dogma de la resurrección de la carne y en pasajes de la Biblia, alabando, precisamente en este sentido, la filosofía aristotélica que, por lo demás, no recomienda gran cosa (*Je ne recognois, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires*). Cita uno de los muchos pasajes en los cuales San Agustín combate las tendencias dualistas y espiritualistas de su época, y se sirve del contraste *ange-bête*, que Pascal tomó de él.

Montaigne hubiera podido aumentar todavía bastante los testimonios cristianos en apoyo de su concepción; hubiera podido, sobre todo, apelar al misterio de la Encarnación. No lo ha hecho, aunque con toda seguridad le vino a la mente, ya que en un hombre de su época cristianamente educado debía forzosamente insinuarse tal idea en la ocasión. Ha evitado esta alusión, sin duda intencionalmente, pues ello hubiera dado a sus manifestaciones el carácter involuntario de una profesión de fe cristiana, cosa de la que se hallaba muy lejos. Evita de buen grado punto tan escabroso. Pero la cuestión de su profesión de fe religiosa que, por otra parte, me parece ociosa, no tiene nada que ver con la afirmación de que las raíces de su concepción realista del hombre reposan en lo cristiano-criatural.

Llegamos ahora al último punto de nuestro texto. Trata de la unidad que existe en su caso entre obra y autor, cosa que no ocurre con los especialistas, que muestran un saber particular, en débil relación con su propia persona. Lo mismo ha dicho, con cierta diferencia de matiz, en otro pasaje (2, 18, p. 666): *Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict: livre consubstantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres.*[22] Nada hay que añadir a esto, pero las manifestaciones maliciosas respecto al especialista instruído, y a la especialización, requieren

hasta por un pelo; y no es encargo casual el que se hace al hombre de conducir al hombre según su condición, sino que es un encargo expreso, simple y principalísimo, que el Creador nos ha hecho seria y severamente. . . [Aquellos que quieren verse libres de sus cuerpos] quieren ponerse fuera de sí, y escapar del hombre; esto es una locura, pues en lugar de transformarse en ángeles se transforman en bestias, y en lugar de elevarse, se rebajan. Estos humores transcendentes me espantan. . ."

22 "No he hecho mi libro en mayor grado que él me ha hecho a mí: libro consustancial a su autor, ocupación propia y miembro de mi vida, y no ocupación y fin ajeno y extraño, como los demás libros."

una declaración que trate de señalar el lugar histórico que les corresponde.

El ideal del hombre formado en todos los aspectos, no especializado, lo debe el humanismo a la teoría antigua y al ejemplo antiguo, pero la estructura social del siglo XVI no permitía su realización completa; además, el gran trabajo que exigía el redescubrimiento de la herencia antigua creó precisamente un nuevo tipo de humanista especializado. Acaso Rabelais creyó todavía que la educación perfecta consistía en la posesión personal de todas las ciencias, y que, por consiguiente, la universalidad era la suma de todos los conocimientos especiales; y acaso su programa surrealista de educación para Gargantúa estuviera, en este sentido, expuesto en serio. En todo caso, era algo que no podía realizarse, y la especialización comenzó a imponerse en los trabajos científicos, todavía mucho más que en la Edad Media. A ella se oponía, precisamente, la noción ideal del hombre perfecto y equilibrado en todos sus aspectos, ideal tanto más eficiente cuanto que no sólo estaba sostenido por el humanismo, sino también por la concepción feudal tardía del perfecto cortesano, que el absolutismo vuelve a adoptar y enriquece con tendencias platonizantes. También el número de ellos que exigía su participación en la vida culta —pertenecientes en parte a la nobleza, en parte a la burguesía urbana— y que iba aumentando constantemente gracias al creciente bienestar y a la mayor difusión de conocimientos elementales requería una forma del saber que no era, sin duda, la erudición especializada. Así surgió una forma del saber general no limitada a fines profesionales, con un marcado carácter social y que estuvo muy en boga; por su amplitud no era enciclopédica, aunque representaba como un extracto de todas las ciencias, con preferencia por las literarias y las materias de gusto en general: el humanismo estaba en situación de aportar la mayor parte del material. Surgió la capa de las que más tarde fueron llamadas gentes "educadas". Y como ésta se reclutó entre los círculos más influyentes, social y económicamente, para los cuales la buena educación y las maneras, la amabilidad en el trato, el tacto en el manejo de los hombres y la presencia de espíritu eran más importantes que cualquier competencia de especialista como en dichos círculos, aun cuando fueran de procedencia burguesa, dominaban todavía conceptos de valor aristocrático y caballeresco que fueron reforzados por los ideales antiguos del humanismo, pues tampoco en la antigüedad las clases directoras consideraban las actividades artísticas y científicas como profesión sino como *otium*, como un adorno necesario para los hombres destinados a la vida pública y a la actividad de direc-

ción política; por todas estas formas se produjo una especie de subordinación y menosprecio de la especialización. El erudito especializado y, en general, el hombre especializado, que se agotaban en sus conocimientos objetivos especiales, y lo dejaban traslucir en su apariencia y en su conversación, eran tenidos por cómicos, inferiores y plebeyos. Esta opinión alcanzó su cenit en el absolutismo francés del siglo XVII, y hemos de volver a hablar de ella, ya que ha contribuído no poco en favor del ideal de la separación de estilos, que dominó al clasicismo francés. Pues cuanto más general es la educación, cuanta menor consideración guarda hacia un conocimiento especializado y hacia una labor de especialista, al menos en cuanto punto de partida para una visión de conjunto más general, tanto más se aleja la deseada perfección total de lo concreto, de lo adecuado a la vida, de lo práctico.

En esta evolución, seguramente contraria a su gusto, Montaigne ocupa un lugar prominente; su *homme suffisant*, que es siempre *suffisant, même à ignorer*, es sin duda un precursor de aquel *honnête homme* que, como el Marqués en Molière, no necesitaba haber aprendido nada especial para poder pronunciar sobre todas las cosas un juicio seguro según la moda. Por algo fué Montaigne el primero en escribir para la capa de "educados" que acabamos de describir: con el éxito de sus *Essais*, el público de los cultos se hace presente por primera vez. Montaigne no escribe para una clase determinada o para los especialistas, tampoco para "el pueblo" o para los cristianos; no escribe para ningún partido; tampoco se considera poeta: escribe el primer libro de conocimiento profano de sí mismo y encuentra que existen personas, hombres y mujeres, que consideran que el libro se dirige a ellos. Algunos traductores humanistas, particularmente Amyot, a quien Montaigne recuerda elogiosamente en este sentido, le habían preparado el camino; pero, como escritor independiente, es el primero. Es natural, pues, que posea una idea sobre "educación" adecuada a la clase de los cultos, aristócratas ante todo y no obligados todavía a un trabajo especializado. Esto no implica, en modo alguno, que su educación y forma de vida se hagan abstractas, vacías de realidad, vueltas de espaldas a la realidad cotidiana, y "separadoras de estilos". Lo cierto es lo contrario. Su índole feliz y ricamente dotada no necesitaba de ningún trabajo práctico ni de ninguna actividad culta especializada para mantenerse ceñida a la realidad; se especializaba cada momento, como si dijéramos, en una cosa diferente, cada vez se abría paso a través de una impresión nueva y la ahondaba en una forma tan concreta en el siglo del *honnête homme*, que se hubiera considerado seguramente

como inconveniente. También podemos decir: se especializaba en sí mismo, en la vida propia "cualquiera" en su integridad. Por eso su *homme suffisant* no es todavía el *honnête homme*, sino un "hombre cabal". Además, vivía en una época en la que el absolutismo, que con su influencia niveladora estandarizó la forma de vida del *honnête homme*, no estaba desarrollado por entero. Por eso ocupa un lugar prominente en la historia previa de esta forma de vida, pero no pertenece a ella.

El texto analizado por nosotros es un buen punto de partida para darse cuenta de la mayor parte de los contenidos y puntos de vista de la empresa de Montaigne: la descripción de la vida propia "cualquiera" en su integridad. Se presenta asimismo con entera seriedad, a fin de iluminar las condiciones generales de la existencia humana; encuadrado en una situación "cualquiera", casual, de su vida, se ocupa de los fugaces movimientos de su conciencia, tomados al azar, y su método consiste, precisamente, en esta calidad de "cualquiera" en su falta de selección. Habla de mil cosas, pasando con facilidad de una a otra; lo mismo le da contar una anédocta, hablar de sus ocupaciones diarias, criticar una teoría moral antigua o degustar el presentimiento de su propia muerte: apenas si cambia de tono. Éste es, en general, el de una locuacidad viva, pero sin emoción, y muy rica en matices: apenas si la podemos llamar soliloquio, pues parece que a cada momento se está dirigiendo a alguien. Siempre hallamos un sesgo de ironía, la cual en ocasiones se manifiesta hasta con fuerza, pero sin enturbiar en lo mínimo la espontánea sinceridad que trasluce en cada línea. Nunca es ampuloso o patético, nunca la dignidad del tema le obliga a renunciar a una forma de expresión sabrosamente popular o a una imagen tomada de la vida diaria; el límite superior de su estilo es, como ya hemos señalado, esa firmeza que domina casi ininterrumpidamente nuestro texto, especialmente el segundo párrafo.

En esta, como en tantas ocasiones, se expresa por medio de oraciones enérgicamente contrapuestas, la mayoría autitéticas, con fórmulas agudas que muerden en el objeto. Otras veces, sin embargo, hay un desarrollo casi poético, como ocurre en las frases del 2, 6, citadas más arriba (página 271); las *profondeurs opaques* son casi líricas, pero en seguida interrumpe el gran impulso poético por medio del vigoroso *ouy*, propio del lenguaje hablado. Un tono propiamente elevado ni lo conoce ni lo quiere; encuentra su "satisfacción inagotable" en una tonalidad que él mismo define como *stile comique et privé* (I, 40, p. 485). Se trata de una alusión innegable al estilo realista de la comedia antigua, al *sermo pedester* o *humilis*, y alusiones

parecidas se encuentran en cantidad. Pero la sustancia no es cómica en ningún caso, es la *condition humaine*, con todas sus cargas, problemas y abismos, con toda su incertidumbre fundamental, con todas las vinculaciones criaturales que le son impuestas.

La vida animal, y la muerte que lleva clavada en su destino, se nos aparecen terriblemente palpables, sugestivas y escalofriantes; sin duda que un realismo criatural semejante no hubiera sido concebible sin la precedente idea cristiana del hombre y, en particular, sin la de fines de la Edad Media, y Montaigne lo comprende así; comprende que su unión tan concreta de cuerpo y alma está emparentada con la idea cristiana del hombre. Pero no cabe duda que su realismo criatural ha rebasado el marco cristiano en el que antaño se encerraba. La vida terrena ya no es "figura" de la del más allá, y él ya no se permite el lujo de despreciar y descuidar el aquende en nombre del allende.

La vida terrena es la única que posee, y quiere degustarla; *car enfin c'est nostre estre, c'est nostre tout* (2, 3, p. 47). En vivir "aquí" consiste su finalidad y su arte, lo cual expresa de una manera muy sencilla, pero nada trivial; y la parte principal de este arte reside en liberarse de todo aquello que se aleja del goce de la vida o lo obstruye y distancia al vivo de sí mismo. Pues *c'est chose tendre que la vie, et aysée à troubler* (3, 9, p. 334). Es necesario mantenerse libre, conservarse en su propia existencia; eludir las obligaciones demasiado pesadas que impone la vida afanosa, no apegarse a esto o lo otro; *la plus grande chose du monde, c'est de sçavoir estre à soy* (1, 39, pp. 464/5). Todo esto es bastante grave y fundamental, demasiado elevado para el *sermo humilis*, tal como lo comprendía la teoría antigua, y no sería tampoco expresable en un estilo alto y patético, sin la representación concreta de lo cotidiano: la mezcla de estilos es criatural y cristiana.

Pero el criterio ya no es cristiano ni medieval. Pero tampoco nos atreveremos a calificarlo de antiguo; para eso está demasiado concretamente fundado; y hay todavía más. El abandono del marco cristiano no llevó a Montaigne —a pesar del conocimiento justo y constantemente renovado de la cultura antigua— a las concepciones y circunstancias en que vivieron sus semejantes de la época de Cicerón o Plutarco.

La libertad que había alcanzado era mucho más incitante, real y ligada al sentimiento de inseguridad; la abigarrada confusión de los fenómenos, en la que por primera vez se fijó la mirada, parecía avasalladora; el mundo, ya fuera exterior o interior, aparecía como algo enorme, ilimitado, inabarcable; la necesidad de encontrarse

adecuadamente dentro del mismo parecía difícil de satisfacer y, no obstante, apremiante.

Sin duda que Montaigne es el más sosegado de todos los grandes hombres de este siglo, superhombres, pudiéramos decir. Posee en sí mismo gravedad y elasticidad suficientes, un comedimiento natural, y necesita muy poco de la seguridad, ya que ésta se restaura espontáneamente en él; además, lo ayuda su alejamiento resignado del conocimiento de la naturaleza, su tendencia imperturbable hacia nada que no sea él.

Pero también en su libro palpita la emoción que se deriva del enriquecimiento repentino y poderoso de la imagen del mundo y de la conciencia de las posibilidades inagotables en él existentes; y, lo que es más importante: ha visto con más nitidez que ninguno de sus contemporáneos el problema de la autoorientación del hombre; la tarea de crearse, sin puntos de apoyo sólidos, habitabilidad en la existencia. En él, por primera vez, se hace problemática, en sentido moderno, la vida del hombre, la vida propia "cualquiera" en su integridad.

No debe decirse más; su ironía, su antipatía por las palabras pomposas, su complacencia tranquila y profunda de sí mismo, le impedían salirse de lo problemático y penetrar en lo trágico, cosa que aparece ya, en forma innegable, en la obra de Miguel Ángel, por ejemplo, y también en el campo de la literatura, en la generación que sigue a Montaigne, en varios puntos de Europa. Se ha repetido a menudo que la Edad Media cristiana no conoce la tragedia; hubiera sido más exacto decir que en la Edad Media toda la tragedia estaba incluída en la tragedia de Cristo. Pero ahora irrumpe como lo más personal del individuo y, en comparación con la antigüedad, seguramente mucho menos mitigada por las nociones tradicionales sobre los límites del destino, de la tierra, de las fuerzas naturales, de las formas políticas y de la naturaleza interna del hombre. Ya hemos dicho que en la obra de Montaigne no encontramos todavía la tragedia; la aleja de sí; es demasiado irónico, desprovisto de patetismo, cómodo, si tomamos esta palabra en un sentido honorable; se mantiene demasiado sosegado, a pesar de sus incursiones en la propia inseguridad. No ha de decidir si esto constituye una debilidad o una fuerza; en todo caso, este equilibrio peculiar de su naturaleza impide que lo trágico, cuya posibilidad ya está dada en su imagen del hombre, cobre expresión en él.

XIII

EL PRINCIPE CANSADO

Prince Henry: Before God, I am exceeding weary.

Poins: Is it come to that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.

Prince Henry: Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?

Poins: Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.

Prince Henry: Belike, then, my appetite was not princely got; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name? or to know thy face to-morrow? or to take note how many silk stockings thou hast; viz., these, and those that were thy peach-coloured ones? or to bear the inventory of thy shirts. as, one for superfluity, and one other for use? . . .[1]

ÉSTA ES una conversación entre el Príncipe Enrique, más tarde Rey Enrique V, y uno de los compañeros de sus aventuras juveniles. Se encuentra en la segunda parte del *Enrique IV*, de Shakespeare, al principio de la escena segunda del acto segundo. La desaprobación cómica del hecho de que una persona de tan alto rango se vea acometida por la fatiga y por el deseo de beber cerveza floja, de que su espíritu se vea obligado a darse cuenta de la presencia de una persona tan baja como Poins, e incluso a mantener en la memoria el inventario de las diferentes partes de su vestimenta, es una parodia de las tendencias, muy poderosas ya en tiempos de Shakespeare, hacia la

1 *Príncipe Enrique:* Por Dios, que me encuentro sumamente cansado.
Poins: ¿A eso hemos llegado? Yo creo que la fatiga no se atrevería con alguien de sangre tan azul.
Príncipe Enrique: A fe mía que sí, aunque empalidece mi grandeza al reconocerlo. ¿No es indigno de mí desear una poca de cerveza?
Poins: ¡Cómo! ¿Un príncipe ha de ser tan poco refinado que recuerde un brevaje tan flojo?
Príncipe Enrique: Entonces, quizá mi apetito resultó principesco, pues a fe mía, en este momento me acuerdo de esa mezquindad que es la cerveza. Aunque, desde luego, estas humildes aficiones son incompatibles con mi grandeza. ¿Qué oprobio puede ser para mí acordarme de tu nombre? ¿O reconocer tu rostro mañana? ¿O tomar nota del número de pares de medias de seda que tienes, es decir, éstas y las de color de melocotón? ¿O levantar el inventario de tus camisas, que consta de dos: una de lujo y otra para el uso corriente?...

separación estricta entre lo elevado y lo cotidiano-realista. Las tendencias de este tipo estaban inspiradas en el modelo antiguo, especialmente en Séneca, y fueron difundidas por los imitadores humanistas del drama antiguo en Italia, Francia y en la misma Inglaterra; pero aún no se habían impuesto.

Por muy grande que haya sido en Shakespeare la influencia de la antigüedad no llegó al punto de inducirle a dicha separación de estilos; y lo mismo ocurrió con otros dramaturgos de la época isabelina, pues la tradición cristiana medieval y también la inglesa popular se resistían todavía con vigor. Más de siglo y medio después de su muerte, Shakespeare se convirtió en el ideal de todos los movimientos que se rebelaron contra la estricta separación estilística del clasicismo francés. Vamos a tratar de establecer la significación de la mezcla de estilos en su obra.

El motivo está propuesto por Poins y recogido inmediatamente por el príncipe, por cierto con un *pathos* cómico, ligeramente preciosista, que subraya los contrastes: *it discolours the complexion of my greatness* contra *small beer!* Enardecido por la segunda réplica de Poins, el príncipe se tira más a fondo; *small beer* se transforma ahora en una mezquina criatura, que se desliza sin derecho alguno en la noble atmósfera de su conciencia, con lo cual se le ocurren otras *humble considerations,* poco a tono con su grandeza; partiendo de ellas interpela ingeniosa, encantadora y descaradamente a Poins, que se halla frente a él: ¿No es una vergüenza para mí que me acuerde de tu nombre, de tu rostro, e incluso del inventario de tus prendas de vestir?

Una buena cantidad de los elementos de la mezcla estilística están mencionados o insinuados en estas pocas líneas: el elemento de lo corpóreo-criatural, el de los objetos triviales y de todos los días y el de la mezcla de clases entre personas de rango bajo y alto. También se nota la mezcla de formas de hablar elevadas e inferiores, y hasta se pronuncia una de las contraseñas clásicas del estilo bajo: *humble.* Todo esto aparece en abundancia en la obra trágica de Shakespeare. Los ejemplos de descripción de lo corpóreo-criatural son numerosas: Hamlet está gordo y se sofoca (según otra versión no está gordo, sino que es ardiente); César se desmaya por el hedor del pueblo que lo aclama; Casio, en Otelo, está borracho; hambre y sed, calor y frío acometen también a los personajes trágicos; sufren las inclemencias del tiempo y la enfermedad; el desvarío está representado en Ofelia, con una psicología tan realista, que tenemos una estampa estilística muy diferente del Heracles de Eurípides, por ejemplo; y la muerte, que cabe presentar en puro estilo elevado,

aparece a menudo (osamentas, hedor de la corrupción) en su aspecto medievo-criatural. Nunca se soslaya la mención de los trebejos o, en general, la representación concreta del curso diario de la vida, que ocupa un espacio mucho mayor que en la tragedia antigua, aunque tampoco en ésta ni aún antes de Eurípides estaría totalmente proscrita como entre los clasicistas de los siglos XVI y XVII.

Más importante todavía es la mezcla de los personajes, que trae como consecuencia la de lo trágico y lo cómico. Es verdad que todos los personajes que Shakespeare trata trágica y elevadamente son de alto rango. No toma "a cualquiera" a lo trágico, como lo hace la Edad Media, y es también más conscientemente aristócrata que Montaigne; la *condition humaine* se refleja en sus obras de modo diferente en las diversas clases sociales, y no sólo por lo que atañe a lo práctico, sino también a la dignidad estética. Sus héroes trágicos son reyes, príncipes, jefes de ejército, magnates y grandes figuras de la historia romana. Un caso límite es Shylock, que no era, por cierto, un personaje corriente y vulgar por su clase social, sino un paria, pero de todas formas de baja condición.

La trama ligera, animada de motivos fantásticos, del *Mercader de Venecia* resulta sobrecargada por la gravedad y el problematismo de su Shylock, y muchos de los actores que han representado su papel han tratado de atraer sobre él todo el interés de la pieza, convirtiendo al personaje en héroe trágico. Su figura incita a la interpretación trágica: su odio está asentado en lo más profundo y humano, más a lo hondo aún que la maldad de Ricardo III, y produce gran efecto por su vigor y tenacidad; además, Shylock le presta expresiones que recuerdan grandes pensamientos humanitarios, mismos que tan profundamente removieron a los siglos posteriores. La expresión más famosa es la respuesta que da al *dux* al principio de la gran escena del juicio (IV, 1) defendiendo, solo contra todos, su punto de vista jurídico rígido e implacable: ¿Por qué no tratáis a vuestros esclavos como a vuestros semejantes? *you will answer: — the slaves are ours — so do I answer you.* En este momento y en muchos otros, se reviste de una cierta grandeza sombría y, a la vez, muy humana; es innegable que no le falta hondura en lo problemático, perfil en la figura, potencia en la pasión y fuerza en la expresión.

Sin embargo, Shakespeare acaba por abandonar los motivos trágicos con alegría distraída y olímpica; ya antes había acentuado con fuerza algunos rasgos ridículos y grotescos del judío, a saber, la ambición y la medrosidad un tanto senil, y en la escena con Tubal (final del III, 1) donde alternativamente se lamenta de la pérdida

de las joyas robadas por Jessica y se regocija de la ruina de Antonio, Shylock se nos presenta exactamente como una figura de la farsa. Al final, Shakespeare lo hace desaparecer sin grandeza alguna, como un pobre diablo chasqueado, tal como lo encontró en su modelo, y después de su mutis todavía presenta un acto entero de cábala y amor en el que Shylock está olvidado por completo. Los lectores que han querido convertir a Shylock en un héroe trágico no tienen razón: a ello se opone toda la economía de la pieza. Shylock tiene menos grandeza que el horrible *Judío de Malta* de Marlowe, a pesar de que Shakespeare penetró más hondo en el problematismo humano de su judío. Para él, Shylock es una figura baja, tanto estamental como estéticamente, indigno del carácter trágico, y lo trágico es conjurado por un momento para hacer más sabroso el triunfo de una humanidad más encumbrada, noble y libre y más aristocrática. El príncipe piensa también lo mismo. Está muy lejos de considerar a Poins como su igual, aunque es el mejor de todos los del grupo de Falstaff, y posee ingenio y bravura. ¡Qué altivez en las palabras que le dice pocas líneas después del pasaje reproducido!: *I could tell to thee — as to one it pleases me, for fault of a better, to call my friend*... Volvemos sobre el modo en que Shakespeare pinta a las clases medias e inferiores; baste por ahora con subrayar que nunca las presenta trágicamente. Su idea de lo trágico-elevado es del todo aristocrática.

Hagamos caso omiso de esta limitación estamental, y veremos que la mezcla de estilos en la presentación de los personajes es muy profunda. Lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo bajo, se mezclan íntimamente en la mayoría de las piezas que por su carácter general merecen la denominación de trágicas. Diversos métodos colaboran en esa mezcla. Argumentos trágicos, en los que ocurren sucesos capitales o alta política u otros acontecimientos trágicos, alternan con escenas cómicas rufianescas y populares, con un poco más de libertad ligadas a la acción principal, unas veces muy íntimamente y otras con gran soltura. O entran en las escenas trágicas, junto a los héroes, bufones y otros tipos cómicos, que acompañan las acciones, pasiones y parlamentos de aquéllos, interrumpiéndolos y comentándolos a su sabor. O, finalmente, muchos personajes trágicos llevan en sí mismos la propensión hacia la ruptura estilística cómica, realista o sarcástica-grotesca. Hay abundantes ejemplos de los tres casos, y a menudo dos de estos procedimientos, o los tres juntos, actúan de consuno.

Para el primer caso, la sucesión de escenas cómicas y trágicas dentro de la misma tragedia, podemos señalar las escenas populares

en los dramas romanos, o los episodios de Falstaff en los dramas principescos, o la escena del enterrador en *Hamlet.* Esta última se tornasola un poco de tragedia, y, a causa de la llegada de Hamlet, hasta podría servir de ejemplo para el segundo y quizá para el tercer caso.

El ejemplo más famoso del segundo caso, el séquito cómico de personajes trágicos y elevados, es el bufón *Rey Lear;* sin embargo, en el mismo *Lear,* en *Hamlet,* en *Romeo y Julieta* y en otras piezas podemos espigar muchos ejemplos similares.

Pero define más el carácter estilístico de la tragedia shakespeariana el tercer caso: la mezcla estilística en un mismo personaje trágico. Ya en Shylock, aunque Shakespeare se decidió al final por la concepción cómica y baja, hemos encontrado, en el mismo personaje, una oscilación entre lo trágico y lo cómico. La encontramos también, en múltiples inclinaciones, en los personajes tratados en lo fundamental trágicamente. Ya el encendimiento amoroso de Romeo por Julieta reviste casi carácter de comedia, y los protagonistas de este drama amoroso evolucionan casi inconscientemente desde lo infantil hasta lo trágico. El asedio afortunado de Lady Anne por Gloster junto al féretro de Enrique VI (*Ricardo* III, I, 2) tiene algo de lúgubremente grotesco; Cleopatra es infantil y caprichosa, el mismo César indeciso, supersticioso, y su orgullo patético está exagerado un tanto cómicamente. De este género encuéntrase mucho; sobre todo Hamlet y Lear nos ofrecen los ejemplos más significativos.

La locura semirreal y semifingida de Hamlet se desencadena en todos los niveles del estilo, a veces dentro de una misma escena y hasta de un mismo parlamento; salta del chiste espeso a lo lírico o lo sublime, de lo irónicamente absurdo a la meditación oscura y profunda, del escarnio despectivo de otros y de sí al patetismo justiciero y a la orgullosa afirmación de sí mismo. La arbitrariedad rica, poderosa y emotiva de Lear muestra dentro de una sublimidad sin par rasgos de senilidad penosa y de teatralidad; ya los discursos del fiel bufón pisotean el sublime manto. Las grietas estilísticas de su propia índole son aún más profundas: exceso de patetismo, explosiones de cólera impotente y desvalida, propensión a una teatralidad entre sarcástica y grotesca. En la cuarta escena del acto segundo se pone de rodillas ante su malvada hija Regania, que lo ha vejado sangrientamente y todavía lo veja, a fin de mimarle la escena que de él se exige (pedir perdón a Goneril, su otra hija): gesto de rebajamiento entre sarcástico y grotesco, muy estridente y teatral. Siempre está dispuesto a llevar las cosas al extremo, a obligar a tierra y cielo a que contemplen su extremada ignominia y escuchen sus

lamentos. Tales actitudes parecen sobremanera chocantes en un anciano de ochenta años y en un gran rey y, sin embargo, no sufren menoscabo ni su grandeza ni su dignidad: su casta es tan absolutamente principesca, que el rebajamiento no consigue más que realzarla. Shakespeare le hace pronunciar las famosas palabras: *ay, every inch a king,* preso de la más profunda locura, ataviado grotescamente, desempeñando desatinadamente por un momento el papel de rey; no es que riamos, sino que lloramos, y no sólo por compasión, sino también por admiración de tanta grandeza, que en su frágil criaturalidad aparece aún más grande e indestructible.

Basten estos ejemplos: no pretenden sino recordar al lector hechos generalmente conocidos para ordenarlos según lo exige nuestro planteamiento del problema. Shakespeare mezcla lo sublime y lo bajo, lo trágico y lo cómico en inagotables gradaciones, y el cuadro se enriquece todavía si incluimos las comedias fantásticas, en las que a veces resuena como un eco de tragedia. Entre las tragedias no hay ninguna que sostenga constantemente, desde el principio hasta el fin, un solo nivel estilístico; en *Macbeth* mismo tenemos la escena grotesca con el portero (2, 1).

En el curso del siglo XVI se fué recuperando la conciencia de la división de los destinos humanos en las categorías de lo trágico y lo cómico. No había sido completamente extraña en los siglos medievales una clasificación semejante, pero entonces el concepto de lo trágico no podía desarrollarse libremente, y no en razón de que las obras trágicas antiguas fueran desconocidas y olvidada o mal entendida la teoría antigua —circunstancias de este género no hubieran cerrado el paso a un desarrollo autónomo de lo trágico—, sino porque el modo de consideración cristiano-figural de la vida humana se oponía al desarrollo de la tragedia.

Sobre todos los sucesos, por graves que fueran, de curso terrenal, se cernía la dignidad sobresaliente y omnicomprensiva de un solo suceso: el advenimiento de Cristo; y toda tragedia era tan sólo figura o reflejo de una sola trabazón de sucesos, en la que forzosamente había de desembocar: la trabazón pecado original, nacimiento y pasión de Cristo, juicio final. Su consecuencia fué el desplazamiento del centro de gravedad, que pasaba de la vida humana a la del más allá, de suerte que la tragedia no llegaba a consumarse. En el capítulo sobre Dante, especialmente, hemos tenido ocasión de observar que esto no constituyó en modo alguno una desvalorización de la vida terrena o de la individualidad humana, pero trajo consigo el truncamiento del desenlace trágico en la tierra y el desplazamiento de la *catarsis* hacia el allende. En el curso del siglo XVI,

la concepción figural cristiana se fué debilitando en casi toda Europa; el desenlace en el más allá, aun cuando raramente abandonado por completo, perdió seguridad y claridad, mientras volvían a aparecer ante la vista, incólumes, los modelos antiguos y la antigua teoría (primero Séneca, y después los griegos). La poderosa influencia de los autores antiguos favoreció grandemente el desarrollo de lo trágico, pero no podía menos de ocurrir que dicha influencia estuviera a veces en contradicción con las fuerzas nuevas que propendían a lo trágico partiendo de las circunstancias dadas de la época y de la cultura propia.

La antigüedad veía los sucesos dramáticos de la vida humana sobre todo en la forma de avatares de la fortuna, que le llegan al hombre de fuera y desde arriba, mientras que en el modelo isabelino la primera forma propiamente moderna de la tragedia, la índole peculiar del héroe impone con mucho más vigor la significación de fuente de su destino. Ésta es, creo yo, la opinión general, que me parece excelente. Desde luego, es menester matizarla y completarla. En la introducción de una edición de Shakespeare que tengo ante mí (*The complete works of W. S.*, Londres y Glasgow, *s. f.*, introducción por St. John Ervine, p. xii) la encuentro expuesta de la siguiente manera: "Y aquí llegamos a la gran diferencia entre el drama griego y el isabelino: la tragedia en las piezas griegas es una tragedia arreglada, en la que los caracteres no desempeñan un papel decisivo. No les cabe más que actuar y morir. Pero la tragedia en las piezas isabelinas procede derechamente del corazón de los personajes mismos. Hamlet es Hamlet, no a causa de que un dios caprichoso le ha obligado a moverse en dirección hacia un fin trágico, sino porque hay en él una esencia única que le hace incapaz de obrar de un modo diferente." Y el crítico pone luego de resalte la libertad de acción en Hamlet, que lo hace vacilar y titubear antes de tomar una decisión, libertad de acción que ni Edipo ni Orestes poseen.

En esta forma, el contraste está tomado en un sentido demasiado absoluto. No podemos menos de conceder, por ejemplo, a la Medea de Eurípides, una *unique essence*, e incluso libertad de acción, y también momentos de vacilación y de lucha contra la propia y espantosa pasión. Hasta el prototipo de la antigüedad clásica, por así decirlo, hasta Sófocles, muestra al principio de la *Antígona*, en el diálogo de las dos hermanas, un ejemplo de dos personas que, en la misma situación, sin coacción alguna del destino, se deciden por acciones diferentes, puramente movidas por las diferentes peculiaridades del carácter de cada una.

Sin embargo, la idea clásica del crítico inglés es verdadera: el carácter del héroe en la tragedia isabelina, sobre todo en Shakespeare, está desarrollado con mucha más verdad y variedad que en los antiguos, y tiene una participación más activa en la plasmación del destino. Pero podemos presentar la diferencia bajo otro aspecto todavía, diciendo que la concepción del destino en la tragedia isabelina es más amplia y que, al propio tiempo, está más estrechamente ligada al carácter del personaje que en los antiguos. En éstos el destino no significa más que la trágica trama de acciones actual y presente, dentro de la cual se encuentra el personaje en cuestión. Muy escasa es la referencia que se hace a lo que les ha ocurrido en la vida, aparte del conflicto actual, siempre que no forme parte de la historia anterior del mismo; a las circunstancias generales de su vida, a eso que nosotros llamamos ambiente; y aparte de la edad, familia, clase e indicación someramente típica de su temperamento, no conocemos nada de su existencia normal. Tan sólo dentro del marco de la respectiva acción trágica se muestra y evoluciona su esencia; todo lo demás queda aparte. Esto se basa en el modo en que se originó el drama antiguo y en sus supuestos técnicos: la libertad de movimientos, que sólo pudo conseguir muy poco a poco, es todavía en Eurípides mucho menor que en los modernos.

El estricto confinamiento al conflicto trágico presente descansa particularmente en el hecho de que los temas de la tragedia antigua están tomados casi exclusivamente del mito nacional, y en unos pocos casos de la historia nacional; temas sagrados, cuyos personajes y avatares eran conocidos por el auditorio. También el ambiente era conocido, aparte de que casi siempre era aproximadamente el mismo: no existía, pues, motivo alguno para describir su carácter y su atmósfera especiales. Eurípides ha sacudido la tradición, introduciendo en los materiales tradicionales nuevas interpretaciones, tanto de los hechos como de los personajes; pero tampoco esto puede compararse con la multiplicidad de temas, la libertad en la disposición y en la invención que posee el teatro isabelino, y en general todo el teatro moderno.

Dentro de la gran variedad de los asuntos y la amplia libertad de movimientos del teatro isabelino se nos pone de manifiesto cada vez la atmósfera totalmente particular, las condiciones de vida y la historia anterior de los personajes; lo que ocurre en el escenario no se limita estrictamente al transcurso del conflicto trágico, sino que se dan conversaciones, escenas, personajes no exigidos necesariamente por la acción principal. De esta suerte, nos enteramos de muchas cosas "accesorias" acerca de los protagonistas, y nos formamos una

idea de su vida normal y de su carácter peculiar, con independencia de la trama en que ahora se hallan envueltos. Así es como el destino significa mucho más que el conflicto actual. En la tragedia antigua podemos establecer, casi siempre, una limpia demarcación entre el destino y el carácter natural de los personajes sometidos a él. En los dramas isabelinos, tropezamos en la mayoría de los casos no con el carácter puramente natural, sino preformado por el nacimiento, las condiciones de vida, la historia anterior (es decir, por el destino); carácter en el cual el destino ya tuvo grandísima parte, antes de cobrar actualidad en la forma del concreto conflicto trágico, que a menudo es más que la ocasión en que se actualiza una tragedia incubada desde hace tiempo. Esto se traduce con claridad en Shylock o en Lear. Lo que sucede a cada uno de ellos le está predestinado por su carácter especial, y este carácter no es sólo el natural, sino que ha sido moldeado por el nacimiento, la situación, la historia precedente, es decir, por el destino, en forma intransferible y que lo predispone a la tragedia que le aguarda.

Ya hemos mencionado una de las causas o, por lo menos, de los supestos de esta representación mucho más amplia del destino humano: el teatro isabelino ofrece un mundo humano mucho más variado que el teatro antiguo; están a su disposición todos los países y épocas y, como tema, todas las combinaciones de la fantasía; los asuntos vienen de la historia nacional y de la romana, de los remotos tiempos legendarios, de cuentos y fábulas; los escenarios son Inglaterra, Escocia, Francia, Dinamarca, Italia, España, las islas del Mediterráneo; de Oriente, la Grecia antigua, Roma y Egipto. El encanto de lo exótico, así como Venecia o Verona lo suscitaban en el público inglés del 1600, es en el teatro antiguo un elemento casi desconocido: una figura como Shylock plantea con su mera existencia problemas que caen fuera de los dominios de ese teatro. Debemos recordar que el siglo XVI posee ya un alto grado de conciencia histórica y de perspectiva. El teatro clásico tuvo poca oportunidad para desarrollar esta conciencia, porque el círculo de sus asuntos era demasiado limitado, y porque el público antiguo no consideraba como dignos de consideración artística temas de ningún otro grupo cultural y vital que no fuera el suyo. En la Edad Media se perdió incluso el conocimiento práctico de círculos culturales extraños y de sus condiciones de vida, y aunque dos de éstos, que pertenecían al pasado, el antiguo y el judeo-cristiano, tuvieron una gran significación dentro de las culturas medievales, y ambos, sobre todo el judeo-cristiano, fueron representados con frecuencia en la literatura y en el arte, la conciencia histórica y perspectivista faltaba hasta

el punto de que los acontecimientos y los hombres de aquellas lejanas épocas fueron adaptados a las formas y condiciones de vida contemporáneas: César, Eneas y Pilatos se convirtieron en caballeros, José de Arimatea en un burgués, y Adán en un campesino del siglo XII o XIII, iguales a los que uno podía encontrar en Francia, Inglaterra o Alemania. Desde el primer albor del humanismo se empieza a comprender que los acontecimientos del mito y de la historia antiguos, y también los de la Biblia, están separados de la época propia no sólo por el transcurso del tiempo, sino también por la diferencia radical de las condiciones de vida. El humanismo, con su programa de restauración de las antiguas formas de vida y de expresión, es el primero en crear una visión histórica profunda, como no la había poseído ninguna otra época anterior de nosotros conocida: ve la antigüedad con profundidad histórica y, en contraste con ella, los oscuros tiempos intermedios de la Edad Media; no importan mucho, ante lo que significa la adquisición de esta mirada en perspectiva, los menudos errores de comprensión e interpretación en que haya podido caer.

Ya desde Dante podemos advertir señales de esa mirada histórica y en perspectiva, que en el siglo XVI se hace más neta y amplia, y aun cuando, como veremos más adelante, la tendencia hacia la absolutización del modelo antiguo y la desestimación de todo lo demás tiende a extirpar otra vez esta conciencia histórica, nunca se llegó al punto de que se reinstaurara aquel natural "vivir-en-sí-mismo" de la cultura antigua o la ingenuidad histórica de los siglos XII y XIII. Se añade a esto, en el siglo XVI, la influencia de los grandes descubrimientos, que ensancharon impetuosamente el horizonte geográfico-cultural y, con él, las ideas acerca de los modos posibles de vida humana. Despierta en los diferentes pueblos de Europa el sentimiento nacional, de modo que empiezan a darse cuenta de sus peculiaridades; finalmente, el cisma eclesiástico contribuyó por su parte a confrontar unos con otros los distintos grupos humanos; así que, en lugar del contraste relativamente sencillo entre griegos o romanos y bárbaros, o entre cristianos y paganos, se difundió una imagen de la sociedad humana muchísimo más compleja.

No ocurrió todo esto bruscamente, sino poco a poco, en larga gestación: pero en el siglo XVI parece precipitarse y ampliarse el proceso tanto en lo que concierne a la anchura de la mirada mística como el número de gentes que la poseyeron.

La realidad en la que viven los hombres se transforma; se hace más amplia, más rica en posibilidades sin límites, con lo cual se transforma también, en idéntico sentido, en tanto que objeto de

representación. El círculo de vida representado cada vez ya no es el único posible, o una parcela del único posible y sólidamente circunscrito; muy a menudo, se pasa de un círculo de vida a otro, y hasta en los casos en que no ocurre esto, se percibe, como base de la representación, una conciencia más libre y que abarca un mundo ilimitado.

Ya lo hicimos notar a propósito de Boccaccio y, sobre todo, en nuestro capítulo sobre Rabelais, y lo mismo hubiéramos podido hacer al tratar de Montaigne. En la tragedia isabelina, y especialmente en Shakespeare, la conciencia perspectivista se ha hecho natural, aunque no es muy exacta ni alcanza una expresión unitaria. Shakespeare y los poetas de su generación tienen a veces ideas extravagantes sobre los pueblos y las culturas extranjeros, a veces mezclan intencionadamente escenas y alusiones contemporáneas en un tema extraño, como las observaciones sobre el teatro londinense en *Hamlet;* con mucha frecuencia, Shakespeare presenta como escenario de la acción un país fantástico en conexión flojísima con tiempos y lugares reales. Mas todo esto no son sino formas caprichosas de la mirada en perspectiva, que implican la conciencia de la diversidad de las condiciones de vida humana y que la suponen también en el público. El perspectivismo se muestra todavía de otro modo si consideramos un solo argumento. Shakespeare y muchos de sus contemporáneos son reacios a aislar radicalmente de la trabazón general del acaecer un giro del destino que concierna a una sola o a pocas personas y a presentarlo en un solo nivel estilístico, como habían hecho los poetas trágicos de la antigüedad, y en lo cual sus imitadores de los siglos XVI y XVII los sobrepasaron a veces. Este procedimiento aislador, que se explica por los supuestos religiosos, míticos y técnicos del teatro antiguo, no se concilia con una idea de interdependencia universal mágica y polifónica como la que cundió en el Renacimiento. El teatro de Shakespeare no nos presenta golpes aislados del destino, que caen la mayoría de las veces desde lo alto y cuyas consecuencias repercuten en pocas personas, mientras que el mundo circundante queda reducido al menor número posible de personajes indispensables para la acción, sino que ofrece complicaciones intramundanas, surgidas de circunstancias dadas y de la interacción de caracteres diversos, y en las cuales participan también el mundo circundante, el paisaje y hasta los espíritus de los muertos y otros entes sobrenaturales. Muy a menudo, el papel de los personajes contribuye poco o nada al progreso de la acción, pues consiste en un juego o contrajuego simpático a diferentes niveles del estilo. Aparecen acciones y personajes secundarios en gran cantidad, de los cuales hubiera

podido prescindirse para la economía de la acción o, por lo menos, reducirlos mucho; por ejemplo, el episodio de Gloster en *Lear*, la escena entre Pompeyo y Menas en *Antonio y Cleopatra* (2, 7), muchas escenas y personajes en *Hamlet*; todo el mundo conoce semejantes ejemplos. Claro que dichas acciones y personajes no son totalmente inútiles en la economía del drama; incluso un comparsa como Osric en *Hamlet* está presentado porque dará suelta a un reflejo importante del modo de ser espiritual de Hamlet y a un estado de ánimo momentáneo de éste; pero para el progreso de la acción no es imprescindible.

La economía de la pieza de Shakespeare no puede ser más pródiga, y pone de manifiesto el gozo que experimenta en la creación de los más diversos fenómenos vitales, lo que a su vez está inspirado en la idea de la trabazón universal del mundo, de suerte que cada cuerda tañida en el humano destino despierta un conjunto de voces acordes y disonantes. La tormenta en medio de la cual arroja Regania a su anciano padre, el rey, no es una mera casualidad, es una disposición de las potencias mágicas, que se movilizan para llevar el episodio a su punto culminante, y también el discurso del bufón y después el del pobre Tom son voces de aquella orquesta universal, aun cuando su papel dentro de la mera construcción racional de la acción sea mínimo. Con esto se produce una riqueza de escalas en los niveles estilíticos que, dentro de la tonalidad general elevada, llega hasta lo bufo y lo necio.

Esta estampa estilística es propiamente isabelina y shakespeariana, pero arraiga en la tradición popular y, originariamente, en el drama universal de la vida y pasión de Cristo. Claro que hay grados intermedios y que se han introducido toda clase de diversos motivos folklóricos que no tienen un origen cristiano; pero, a pesar de todo, la concepción criatural del hombre, la construcción libre con sus muchas acciones y figuras secundarias, y la mezcla de lo elevado y lo bajo no pueden provenir, en último término, de otras fuentes que no sean las del teatro medieval, en el cual todo esto era necesario y estaba ligado a la esencia misma de las cosas.

Hasta la participación de los elementos en un destino importante tiene su precedente más famoso en el temblor de tierra durante la muerte de Cristo (Mateo, 27, 51 *ss.*), y este precedente ejercía una gran influencia en la Edad Media (cf. *Cantar de Roldán*, 1423 *ss.* o *Vita Nova*, 23). Pero ahora, en el teatro isabelino, se ha perdido la superestructura de conjunto; el drama de Cristo ya no es el drama universal, no es el mar en que desembarcan todos los destinos humanos; el argumento dramatizado tiene su punto central en una acción

humana determinada, a partir de la cual alcanza su unidad, y el camino está desembarazado para la tragedia humana independiente.

El gran orden medieval: pecado original, sacrificio de Dios, juicio final, pasa a un segundo plano; el drama humano encuentra su propio orden en sí mismo, y vuelve el modelo antiguo a base de anudamiento, crisis y solución trágica; la distribución de los sucesos en actos está también tomada de allí. Pero la libertad de lo trágico y, sobre todo, del campo del hombre no topa en los límites antiguos; la disolución del cristianismo medieval, que tiene lugar a través de grandes crisis, impulsa a un deseo dinámico de autoorientación, a una voluntad de pesquisa de las fuerzas secretas de la vida, con cuyo motivo se dieron cita lo mágico y lo científico, lo elemental y lo moral humano: una prodigiosa simpatía parece impregnar al mundo.

Además, el cristianismo había comprendido los problemas humanos (el problema del bien y del mal, la culpa y el destino) de una forma mucho más emocionante, antitética y hasta paradójica que la antigüedad; y cuando la solución que ofrecía el drama del pecado original y de la salvación empezó a perder vigencia, la comprensión profundamente emotiva del problema y las consecuentes nociones sobre la naturaleza del hombre conservaron, sin embargo, durante largo tiempo su imperio.

La obra de Shakespeare nos muestra el despliegue de las fuerzas ya liberadas y que, sin embargo, acarrean consigo toda la riqueza moral del pasado; pero muy pronto dominaron las reacciones restringentes; el protestantismo y la Contrarreforma, la organización absolutista de la sociedad y de la vida espiritual, la imitación académico-purista de la antigüedad, el racionalismo y el cientifismo empírico tendieron de consuno a que esta libertad de lo trágico no continuara progresando.

El mundo moral e intelectual de Shakespeare es, por esto mismo, mucho más movido, de muchas más capas y más centrado en sí mismo, más dramático ya, antes de conceder cualquier acción, que el de la antigüedad; el suelo mismo sobre el cual se mueven los hombres y ocurren los sucesos es más inseguro y parece estar sacudido por movimientos internos, no existe como fondo un mundo sosegado, sino constantemente renovado por las más variadas fuerzas. Esto lo siente bien todo lector u oyente, pero quizá no sea ocioso describir un poco más por dentro la dinámica de su movimiento intelectual y ofrecer un ejemplo.

En la tragedia antigua el filosofar es la mayor parte de las veces antidramático; se trata de sentencias, abstraídas de los acontecimientos y generalidades, desprendidas de los personajes y de su destino. En

los dramas de Shakespeare la filosofía se torna personal, surge espontáneamente de la situación real del que habla y permanece ligada a ella, no es el resultado de la experiencia adquirida con acontecimientos, ni tampoco respuesta eficaz en la *stichomythie* —contrapunto dramático en versos alternados—, sino introspección dramática, que busca el asidero verdadero para la propia acción o desespera de encontrarlo. Cuando el más revolucionario de los trágicos griegos, Eurípides, polemizaba contra las diferencias de clase entre los hombres, lo hacía en versos conformados a guisa de sentencias, que declaran, por ejemplo, que sólo el nombre de esclavo es vergonzoso, pero que, aparte de ello, un esclavo noble no es inferior en lo más mínimo a un hombre libre. Shakespeare no polemizaba contra el orden de los estamentos y hasta parece que no ha tenido en absoluto ninguna intención social-revolucionaria. Pero cuando una de sus figuras expresa, por fuerza de su situación, tales pensamientos, lo hace con un vigor dramático que otorga a sus ideas un algo sobrecogedor y cortante: ¡Haced que vuestros esclavos vivan como vosotros mismos, dadles los mismos manjares y la misma habitación, casadlos con vuestras hijas! ¿Decís que los esclavos son propiedad vuestra? ¡Muy bien! Es lo mismo que yo digo: he comprado esta libra de carne, y es mía... Shylock el paria no apela al derecho natural, sino a la injusticia existente. ¡Qué dinámica efectividad entraña una ironía tan amarga, tan trágica!

La gran cantidad de figuras morales, que el mundo produce en constante renovación y que toman parte activa, a su vez, en ella, acarrea una riqueza de tonos que nunca hubiera sido capaz de conseguir la tragedia antigua. Abro al azar un tomo de Shakespeare y me encuentro con *Macbeth*, acto 5º, escena 6ª, en la cual Lennox, un noble escocés, comunica a uno de sus amigos su opinión sobre los últimos sucesos:

My former speeches have but hit your thoughts,
Which can interpret further: only, I say,
Things have been strangely borne. The gracious Duncan
Was pitied of Macbeth:- marry, he was dead:-
And the right-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
For Fleance fled. Men must not walk too late.
Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain
To kill their gracious father? damned fact!
How did it grieve Macbeth! did he not straight,
In pious rage, the two delinquents tear,
That were the slaves of drinks and thralls of sleep?

Was not that nobly done? Ay, and wisely too;
For 'twould have anger'd any heart alive,
To hear the men deny't...[2]

El modo de hablar que se emplea en este trozo —en el cual se da a entender algo sin decirlo expresamente, esto es, insinuándolo— es bien conocido en la antigüedad: Quintiliano lo estudia en el libro noveno, al hablar de las *controversiae figuratae,* y se encuentran ejemplos en los grandes oradores. Pues con semejante ausencia de retórica, en medio de una conversación privada y, sin embargo, completamente dentro de la atmósfera sombríamente trágica, he aquí una mezcla extraña a la antigüedad. Paso algunas hojas más y encuentro las palabras con las que Macbeth, inmediatamente antes de su último combate, acoge la noticia de la muerte de su mujer:

Seyton: The queen, my lord, is dead.
Macbeth: She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word...
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. *(Enter a Messenger.)*
Thou com'st to use thy tongue; thy story quinckly...[3]

Macbeth se ha endurecido y no tiene miedo a fuerza de tantas cosas horribles como ha hecho y también de las que por sus acciones

2 Lo que acabo de decir te ha chocado, mas continúa reflexionando. Yo no digo más sino que las cosas surgen de una manera extraña. Macbeth mostró compasión por el gentil Duncan... ¡claro, estaba muerto! Y el valiente Banco salió a pasear demasiado tarde; podéis decir, si queréis, que Flincio lo mató, puesto que huyó después. No se debe pasear tan tarde... ¿Quién puede desechar de sí la idea de que es monstruoso que Malcolm y Donalbain hayan matado a su gentil padre? ¡Maldita fechoría. ¡Cómo angustió a Macbeth! ¿No mató en seguida a los dos asesinos, dominados por la bebida y por el sueño? ¿No fué esto una noble acción? ¡Ah!, ¡y también muy sabia!, porque ¿quién hubiera podido oírlos negar sin indignarse?

3 *Seyton:* La reina, señor, ha muerto.
Macbeth: Hubiera debido morir más tarde; no es ahora momento para tales noticias... ¡Mañana, y mañana, y mañana!, palabra falaz que nos va llevando poco a poco al final de nuestros días, mientras el ayer ilumina al necio el camino hacia la muerte sombría. ¡Apágate, apágate, cabo de vela! La vida no es más que una sombra errante; un pobre comediante que pasa pomposamente por el escenario y de quien no se oye hablar más; es un cuento contado por un idiota, lleno de ruidos y furia que nada significan. *(Entra un mensajero.)* Hablar es tu misión; venga la historia, rápido...

ha sufrido; está curado de espantos (*I have supp'd full with horrors*; Schlegel traduce: "he cenado de noche con el horror"); además, todas sus fuerzas están en máxima tensión para su última defensa. En ese momento recibe la noticia de la muerte de la esposa, que otrora lo había empujado al crimen, y a quien ahora abandonan antes que a él las fuerzas para continuar viviendo. La noticia lo sume, por un instante tan sólo, en sombrías cavilaciones. Un momento, un solo momento de distensión, que conduce a la desesperanza desesperada y a la gravedad, para cargarlo también de humanidad y sabiduría; Macbeth está lleno de una sabiduría adquirida a través de los avatares de su fortuna, maduro para el conocimiento y la muerte. En este momento logra su madurez definitiva, al ser abandonado por su última y única compañía humana.

Así como, en este caso, de lo horrible-trágico, otras veces el hombre se yergue en toda su pureza de lo grotesco-ridículo, tal como quizá fuera en idea y como quizá habrá sido realmente en algunos momentos felices. Polonio es estúpido, senil y un poco botarate; pero cuando da a su hijo, que va a partir de viaje, los últimos consejos y su bendición (1, 3) posee la sabiduría y dignidad del anciano.

No sólo debe llamarnos la atención la gran cantidad de figuras y acontecimientos y la mezcla, humana por demás, representada cada vez bajo un nuevo aspecto, de lo alto y lo bajo, de lo noble y lo vulgar, de lo trágico y de lo cómico, sino también aquella idea, difícil de captar en palabras, mas siempre eficaz, de un fundamento del mundo que entreteje sin cesar, que se restaura a sí mismo y que mantiene la conexión de cada una de sus partes, del cual fluye y que hace imposible el aislamiento de un suceso o de un nivel estilístico. Ya no tenemos más el mundo de "figuras" bien delimitadas de Dante, en el cual todo se reajusta en el más allá, en el reino definitivo de Dios, y las personas sólo en él cobran plena realidad: los personajes trágicos alcanzan en el aquende su última perfección, cuando maduran bajo el peso del destino, como Hamlet, Macbeth y Lear. Mas, a pesar de todo esto, no pueden considerarse tan sólo como atrapados en la suerte reservada a cada uno de ellos, sino unidos todos como actores de un drama que ha escrito el desconocido e insondable poeta del mundo, y que sigue escribiendo aún; un drama cuya significación propia y cuya realidad no conocen ni ellos ni nosotros. A este respecto quiero citar algunos versos tomados de *La tempestad* (4, 1):

> ...these our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air;

And, like the baseless fabric of this vision
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind; we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.[4]

Queremos decir que si Shakespeare abarca la realidad terrenal, y hasta sus formas más vulgares, en mil pedacerías y mezclas, su intención sobrepasa con mucho la mera representación de la realidad en sus puras conexiones terrenas. Esto lo vemos con la entrada en escena de espíritus y brujas y en el estilo del lenguaje, frecuentemente irreal, en el que se funden la influencia de Séneca, del petrarquismo y de otras corrientes a la moda, en una forma concreta y peculiar, pero sólo esporádicamente realista. Pero más radicalmente todavía en la estructura interna del acaecer que, muy a menudo, y precisamente en los pasajes más importantes, es realista sólo esporádicamente y sin ilación, y muestra de múltiples formas la propensión a penetrar en lo fabuloso o en lo fantástico o en lo sobrenatural-demoníaco.

Y en otro aspecto todavía la tragedia de Shakespeare no es realista del todo. Ya hablamos de ello al principio del capítulo: no toma seria o trágicamente la realidad vulgar y corriente. Sólo trata a lo trágico a personajes de la nobleza, a príncipes y reyes, hombres de Estado, caudillos y héroes de la antigüedad; allí donde aparecen el pueblo, soldados, u otras gentes de nivel inferior o medio, lo hacen en estilo bajo, en uno de los muchos matices de lo cómico que tiene a su disposición. Esta separación estamental de estilos es en él más consecuente que en las obras de la literatura o el arte medievales, sobre todo en las cristianas, y constituye, sin duda, un reflejo del concepto antiguo de lo trágico. Cierto que, como ya indicamos, las figuras trágicas de las altas esferas muestran a menudo ese resquebrajamiento del estilo que conduce a lo corpóreo-criatural, a lo grotesco y discordante; pero lo inverso apenas si tiene lugar; Shylock es seguramente la única figura que pudiera ser considerada como excepción, y ya hemos visto que también en ella se abandonan a la postre los motivos trágicos.

[4] ...estos actores, como ya os había dicho, eran todos espíritus, y se han desvanecido en el aire, en el aire sutil; y, como el edificio sin base de esta visión, las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él está, se disiparán lo mismo que esta diversión insustancial, que desaparece sin dejar rastro. Estamos hechos de la misma estofa que nuestros sueños, y nuestra vida breve acaba en un sueño.

El "espíritu cómico" de Shakespeare no es, en modo alguno, el "espíritu del pueblo", lo que lo distingue radicalmente de sus admiradores e imitadores del *Sturm und Drang* y del romanticismo. El imperio dinámico de las fuerzas elementales que percibimos en sus obras nada tiene que ver con la profundidad del alma popular, como pretendían aquéllos. Es muy instructivo a este respecto comparar sus escenas populares con las de Goethe. La primera escena de *Romeo y Julieta,* donde los criados de los Montescos encuentran a los de los Capuletos, se parece bastante al encuentro de los jefes campesinos y los caballeros de Bamberg al principio del *Götz von Berlichingen,* pero ¡cuánto más graves y humanas y con mejor entendimiento de los sucesos en que toman parte son las figuras de Goethe! Y si alguien nos objetara que en el *Götz* se trata de problemas de una resonancia popular bien distinta, dicha objeción pierde todo su valor si confrontamos las escenas populares de los dramas romanos, de *Julio César* o de *Coriolano,* con las de *Egmont.* No sólo que el adentrarse en el alma popular es algo totalmente ajeno a la intención de Shakespeare, sino que tampoco tropezamos en él ni el más leve barrunto de ilustración, moral burguesa o afección sentimental. En sus obras, en las que se mantiene casi anónimo, circula un aire distinto y más puramente elemental que el de las creaciones de la época del resurgimiento alemán, en las que está presente de continuo la personalidad profundamente sensible y sentimental, que, sentada en un despacho patricio, se entusiasma por la libertad y la grandeza. Piénsese cuán inconcebibles son en el mundo de Shakespeare figuras como Clarita o Margarita, o una tragedia como *Luisa Miller.* Un enredo trágico que gira en torno a la virginidad de una muchacha burguesa es algo inconcebible dentro del marco de la literatura isabelina. Recuérdese a este respecto la famosa interpretación del *Hamlet* que Goethe nos ofrece en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* (libro 4, capítulos 3 y 13). Es profunda y hermosa: con razón la han admirado no sólo los románticos, sino también muchos lectores posteriores, en Alemania e Inglaterra. La forma en que Goethe explica la tragedia de Hamlet por el derrumbamiento repentino de su vida de juventud, asegurada tanto en lo externo como en lo moral, por el desmoronamiento de su confianza en el orden moral, que estaba representado para él por la unión entre sus padres, a quienes amaba y veneraba, unión rota de un modo tan horrible; esta clase de explicación es de una fuerza convincente. Pero la interpretación de Goethe es, al mismo tiempo, una imagen del estilo de su propia época. Hamlet se le aparece como un joven delicado, sentimental, que tiende idealmente hacia lo más elevado, lleno de modestia, pero con

insuficiente vigor en su naturaleza interior. Para citar algunas palabras definidoras de Goethe, se "sobrecarga un alma con una acción a cuya altura no llega", o, un poco después: "Una naturaleza hermosa, pura, noble, altamente moral, sin la fuerza vital que hace al héroe, sucumbe bajo un peso que no puede ni llevar ni arrojar..." ¿No habrá visto Goethe la fuerza radical y siempre creciente de la naturaleza de Hamlet, su ingenio incisivo, ante el cual retrocedían de miedo los circunstantes, la astucia y osadía de sus proyectos, su dureza salvaje para con Ofelia, la violencia con que se enfrenta a su madre, la fría calma con la cual elimina a los cortesanos que se le atraviesan en su camino, la audacia flexible de todas sus palabras y pensamientos? A pesar de que va aplazando siempre la acción decisiva, es con mucho la figura más fuerte del drama; hay a su alrededor un aura demoníaca que provoca el respeto, el recelo y, en no raras ocasiones, el miedo. Si ocurre que realiza una acción, ésta es rápida, atrevida y, a veces, artera, y da siempre en el blanco con violencia. Es cierto que los hechos que lo incitan a la venganza son los que precisamente paralizan sus fuerzas para la decisión, pero ¿puede explicarse esta flaqueza por una deficiencia de "la fuerza vital que hace al héroe"? ¿No será más bien que, en una naturaleza fuerte y de una riqueza casi demoníaca, la duda y el hastío de la vida se hacen tan potentes que desplazan todo el peso de su ser hacia ese lado? ¿No será que, precisamente a causa de la pasión con la que se entrega a sus emociones una naturaleza fuerte, éstas se tornan tan prepotentes que le convierten en martirio el simple deber de vivir y actuar? No tratamos de enfrentar a la interpretación goethiana del *Hamlet* otra interpretación, sino de indicar la dirección en la que se movían Goethe y su época cuando intentaban acomodar a Shakespeare a su propia mentalidad. Por otra parte, la investigación moderna se ha vuelto muy escéptica respecto a estas interpretaciones psicológicas unitarias de los caracteres de Shakespeare, hasta excesivamente escéptica, según creo.

La riqueza de niveles estilísticos que contiene la tragedia shakespeariana sobrepasó el realismo propiamente dicho; además, es más libre, más duro, más sin prejuicios y más divinamente imparcial que sus admiradores del 1800. Por otro lado, como hemos procurado hacerlo ver, está condicionado por las posibilidades de mezcla estilística creadas por la Edad Media cristiana. Gracias a esta mezcla estilística pudo llegar a cobrar realidad aquel vislumbre de Platón al final del *Banquete,* cuando Sócrates, al rayar el alba, declara a los últimos bebedores, Agatón y Aristófanes, casi rendidos también por la fatiga, que un solo y mismo poeta debería dominar la comedia y la

tragedia, y que el auténtico poeta trágico es igualmente un poeta cómico. El hecho de que este vislumbre o pretensión platónica madurara a través de la concepción cristiano-medieval del hombre y que sólo cobrara realidad después de la superación de dicha concepción, ha sido reconocido y proclamado a menudo, al menos en sus grandes líneas, y también por Goethe. Voy a transcribir un pasaje en que así lo expresa, porque constituye, además, un tipo de estilo: se aúnan en él un conocimiento muy sagaz y una cierta limitación de la visión crítica debida a un humanismo patricio hostil a la Edad Media. El pasaje está en las anotaciones a su traducción del cuento de Diderot *El sobrino de Rameau*, hacia el final de la sección, importante también por otros motivos, sobre el "Gusto"; fué escrito en 1805, y dice así:

> En los griegos y en algunos romanos encontramos una separación y depuración de los diferentes géneros poéticos, pero a nosotros los nórdicos no se nos pueden proponer exclusivamente aquellos modelos. Disponemos de otros antepasados de quienes gloriarnos, y tenemos varios otros modelos a la vista. Si no hubiera sido por el sesgo romántico de siglos bárbaros, lo monstruoso y lo trivial no hubiera entrado en contacto y no tendríamos un *Hamlet*, un *Lear*, una *Devoción de la Cruz*, un *Príncipe constante*.
>
> Y mantenernos animosamente en la cumbre de estas ventajas bárbaras, puesto que nunca estaremos en las condiciones de los antiguos, es nuestra obligación.

Las dos obras que Goethe cita elogiosamente, después de las dos shakespearianas, son de Calderón. Esto nos lleva a la literatura del Siglo de Oro español, la cual, a pesar de toda la diferencia en los supuestos previos y en la atmósfera, ofrece un tratamiento de la realidad vital íntimamente emparentado con el isabelino, tanto por la mezcla de los niveles de estilo como por la intención general, que abarca en verdad la representación de la realidad corriente, pero no como finalidad. Esta literatura sobrepasa la mera realidad: el empeño por una poetización y elevación constante de la realidad es aún más perceptible que en Shakespeare. Hasta podrían incluso comprobarse ciertas semejanzas respecto a la separación estamental de estilos, pero son sólo superficiales: el orgullo nacional español es capaz de considerar a cada español como figura de estilo elevado, y no tan sólo a los españoles de procedencia noble, pues el motivo tan importante y propiamente central de la literatura española, la honra de la mujer, proporciona ocasión de complicaciones trágicas incluso entre campesinos, y de este modo aparecen dramas populares de carácter trágico como, por ejemplo, *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, o *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. En este sentido, el realismo español es más decididamente popular y de un mayor contenido

en vida del pueblo que el realismo inglés de la misma época: nos presenta en general mucha más realidad contemporánea corriente. Mientras en la mayoría de las naciones europeas, particularmente en Francia, el absolutismo hizo callar al pueblo de modo que durante dos siglos apenas si fué oída su voz, en España aquél estaba tan unido con lo más peculiar de la tradición nacional que alcanzó la más abigarrada y vital expresión literaria.

Sin embargo, la literatura española del gran siglo no tiene mucha significación en la historia de la conquista literaria de la realidad moderna; mucho menos que Shakespeare, e incluso que Dante, Rabelais o Montaigne. Es cierto que ejerció gran influencia sobre el romanticismo, del cual, como esperamos demostrar más adelante, surgió el realismo moderno, pero dentro del romanticismo aquella literatura fecundó más bien lo fantástico, aventurero y teatral que el sentido de lo real. La poesía medieval española había sido realista de un modo bien auténtico y concreto, pero el realismo del Siglo de Oro es como una aventura él mismo, y produce un efecto casi exótico; hasta en la representación de las más bajas zonas de la vida es extremadamente colorista, poetizante e ilusionista; ilumina la realidad cotidiana con los rayos de las formas ceremoniosas en el trato, con formaciones verbales rebuscadas y preciosistas, con el grandioso *pathos* del ideal caballeresco y con todo el encanto interior y exterior de la devoción barroca y contrarreformista: hace del mundo un teatro de la maravilla. Y en el teatro de la maravilla —cosa muy esencial para su relación con el realismo moderno— reina asimismo, a pesar de lo aventurero y maravilloso, una ordenación fija; en el mundo es verdad que todo es un sueño, pero nada un enigma que incite a la solución; hay pasiones y conflictos, pero problemas no. Dios, el Rey, honor y amor, clase y actitud clasista son cosas inconmovibles e indudables y ni las figuras trágicas ni las cómicas nos hacen preguntas difíciles de contestar.

Entre los autores españoles que conozco de esta época floreciente, es con toda seguridad Cervantes quien a lo sumo nos presenta personajes que ofrezcan un carácter problemático; pero basta comparar la locura de simple desvarío, fácilmente comprensible y finalmente curable de Don Quijote, con la locura fundamental, multívoca e insanable de Hamlet, para darse cuenta de la diferencia. Como el armazón de la vida es tan firme y tan seguro, por mucho que las cosas ocurran dentro de él al revés, no se puede sentir en las obras españolas, pese a todo su ajetreo abigarrado y vivaz, ningún movimiento hacia lo hondo de la vida, ninguna voluntad de investigarla radicalmente y de modelarla en la práctica. En estas

obras las acciones de los hombres se proponen preferentemente patentizar y corroborar deslumbradoramente la actitud moral, sea trágica o cómica o mezcla de las dos; si producen algún efecto, si empujan algo hacia adelante, si ponen una cosa en movimiento, ello no tiene mayor importancia, pues después de todo el orden del mundo permanece tan invariable como antes. La corroboración o el extravío son sólo posibles dentro de él.

Cuánto más importantes son la actitud y la intención morales que el éxito, nos lo parodia Cervantes en el capítulo XIX del libro primero del *Quijote*. Cuando el caballero es instruído por el bachiller Alonso López, herido, sobre los daños que con su ataque ha causado al cortejo fúnebre, no experimenta la más leve perplejidad ni turbación; había tomado la comitiva por una aparición demoníaca, y su deber era, por lo tanto, atacarla; está contento de haberlo cumplido y de ello se ufana.

Por lo demás, raras veces un tema anduvo tan cerca del estudio problemático de la realidad contemporánea como en *Don Quijote*. El conflicto entre los ideales de una época pasada y de un estamento que carece ya de función, por un lado, y la realidad del momento, por otro, debería conducir a una presentación problemática y crítica de esta última, tanto más cuanto que Don Quijote, con su locura, es a menudo superior a sus contrarios racionalistas por su sentido moral y por su espíritu. Pero Cervantes no ha ido por este camino. Su imagen de la realidad española se desfleca en muchas aventuras y estampas aisladas; sus fundamentos permanecen inconmovibles.

XIV

LA DULCINEA ENCANTADA

—Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

—Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad.

—Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo Don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote, y tú Sancho Panza: a lo menos a mí tales me parecen.

—Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recebir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

—Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnífica presencia. Yo soy Sancho su escudero, y él es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se había puesto Don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas viendo a aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

—Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa.

A lo que respondió Sancho:

—Oh princesa y señora universal del Toboso, ¿cómo vuestro magnífico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos dijo:

—Mas yo que te estrego burra de mi suegro: mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como si aquí no subiésemos echar pullos como ellos: vayan su camino, y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

—Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, oh extremo valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo

ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora.

—Toma que mi agüelo, respondió la aldeana, amiguita soy yo de oír resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradecérselo hemos.

Apartóse Sancho y dejóla ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su hacanea con un aguijón que en un palo traía, dió a correr por el prado adelante; y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra: lo cual visto por Don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo Don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciéndose algún tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo más ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho:

—¡Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la jineta al más diestro cordobés o mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra, y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento!

Y así era la verdad, porque en viéndose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas Don Quijote con la vista, y cuando vió que no parecían, volviéndose a Sancho le dijo:

—Sancho, ¿qué te parece, cuán mal quisto soy de encantadores?...

Es ÉSTE un trozo tomado del capítulo x del *Quijote* (Segunda Parte). El caballero ha mandado a Sancho Panza a la aldea llamada del Toboso, con el encargo de que se entreviste con Dulcinea y le anuncie su visita. Sancho, enredado en anteriores mentiras y no sabiendo cómo ni dónde encontrar a la imaginaria dama, decide engañar a su señor. Se sienta un rato a la entrada de la aldea, dejando pasar el tiempo necesario para hacer creer a Don Quijote que ha cumplido su encargo. Ve pasar a tres aldeanas montadas en sendos jumentos y se vuelve corriendo a anunciar a su señor que Dulcinea viene a saludarle, escoltada por dos de sus damas. Lleva al inocente caballero, fuera de sí de estupor y de gozo, al encuentro de las aldeanas, pintándole con ardientes colores la belleza de su dama y el esplendor de su cortejo. Pero esta vez, Don Quijote sólo acierta a ver la realidad desnuda y escueta: tres aldeanas montadas en tres asnos, y así sigue la escena descrita en el fragmento que acabamos de reproducir.

Este episodio tiene una importancia singular, entre los muchos que pintan, en la obra de Cervantes, el choque de la ilusión de Don Quijote con la realidad vulgar y cotidiana, opuesta a toda ilusión. En primer lugar, porque se trata de Dulcinea, de la dueña ideal e incomparable de su corazón; es éste el punto culminante de su ilusión y de su desengaño, y aunque también esta vez encuentra nuestro caballero una salida para seguir acariciando su ilusión (la de creer que Dulcinea ha sido encantada), esta salida es tan dura, tan difícil de soportar, que de allí en adelante todos los pensamientos de Don Quijote se proyectarán hacia la meta de su desencantamiento y salvación; y la idea o la presunción de que jamás lo logrará habrá de preparar, en los últimos capítulos de la obra, el tránsito directo a su enfermedad y, con ella, al derrumbamiento de su ilusión y a su muerte.

La escena cobra relieve destacado, en segundo lugar, por el hecho de que en ella aparecen trocados, por primera vez, los papeles: hasta ahora, había sido Don Quijote el encargado de captar y transfigurar a través del prisma de la novela caballeresca las realidades de la vida diaria con las que topaba a cada paso, mientras que el escudero, por su parte, ponía casi siempre en duda y se atrevía frecuentemente a contradecir los absurdos actos de su señor, pugnando en ocasiones por impedirlos. Aquí, sucede al contrario: es Sancho quien improvisa una escena novelesca, al paso que la habitual capacidad de Don Quijote para transformar los acontecimientos a tono con su ilusión se estrella contra la prosaica realidad, a la vista de las tres aldeanas. Todo ello es, al parecer, de la más alta importancia; y ofrece además, tal como (intencionalmente) lo hemos presentado nosotros, los visos de algo muy triste, amargo y casi trágico.

Sin embargo, quien lea pura y simplemente el texto de Cervantes se encontrará sencillamente con una farsa, del más puro sabor cómico. Muchos ilustradores del *Quijote* han captado esta escena: el caballero, postrado de hinojos junto a Sancho y mirando con los ojos atónitos y el rostro desencajado aquel deplorable espectáculo que tiene delante. Pero el contraste estilístico entre los parlamentos de los personajes y el grotesco movimiento que pone fin a la escena (cuando Dulcinea cae del burro y se encarama de nuevo en él) dan a lo que acaece su pleno y delicioso sentido.

Por lo que a los parlamentos se refiere, sólo poco a poco va desarrollándose el contraste de estilo a que nos referimos, pues su estupor no permite a las aldeanas reaccionar en seguida con las vigorosas palabras a que habrán de recurrir después. Las primeras que pronuncia Dulcinea, pidiendo que la dejen seguir su camino, son

todavía bastante moderadas, y hay que aguardar a la segunda y la tercera reacción (en la segunda habla una de sus acompañantes, en la tercera vuelve a hacerlo Dulcinea) para que de sus labios salgan algunas perlas de elocuencia aldeana. Sus palabras son tajantes, pero pocas, pues las buenas mujeres se sienten todavía demasiado estupefactas ante lo que sucede para experimentar el deseo de entrar en más interioridades: sólo quieren seguir su camino sin más dilaciones, y es precisamente esta prisa la que provoca la caída de Dulcinea, con lo que el vulgar estilo aldeano de la escena se manifiesta no sólo en palabras, sino también y sobre todo en un hecho grotesco, al caer Dulcinea del burro y volver en seguida a saltar prestamente sobre él.

El que mueve los muñecos es esta vez Sancho, el necio y tosco escudero, que imita con sorprendente pericia el estilo propio de los caballeros andantes: salta de su asno, se postra reverente a los pies de las damas y habla como si en toda su vida no hubiese hecho otra cosa que expresarse en la jerga de los libros de caballería: la elocución y la sintaxis, las metáforas y los adjetivos, la descripción de los sentimientos de su señor y, por último, las súplicas para impetrar la gracia de las damas, todo sale de sus labios cortado a las mil maravillas, y nadie podría hacerlo mejor. Y, sin embargo, este escudero no sabe siquiera leer, todo lo ha aprendido en la escuela de Don Quijote; unos minutos antes, le hemos conocido como lo que realmente es, como un hombre prosaico y recio, receloso y astuto como un buen aldeano; de pronto, rompe a hablar como un personaje de novela. El éxito que sus palabras tienen no hace más que realzar el efecto cómico de la escena; no acierta, es verdad, a transfigurar la realidad a los ojos de Don Quijote, a sugerir a su espíritu la imagen de la hermosa Dulcinea; pero logra, por lo menos, arrastrarlo tras él, haciendo que su señor se arrodille a su lado delante de las tres aldeanas.

Podría tal vez pensarse que esta escena es precursora de una espantosa crisis. Dulcinea es, para Don Quijote, la señora de sus pensamientos, el prototipo de la belleza, el sentido y la razón de ser de su vida. Esta experiencia, consistente en poner en tensión la esperanza del caballero, para luego conducirle a un amargo desengaño, podría ser peligrosa; podría provocar una conmoción que desembocase en una locura todavía más rematada; podría también conducir, por la conmoción, a la curación del demente, libertándolo repentinamente de su idea fija.

Pero no ocurre ninguna de las dos cosas. Don Quijote se sobrepone a la conmoción. En su misma idea fija encuentra la salida

que le libra de caer en la desesperación, pero que le impide también curarse: Dulcinea ha sido embrujada por un encantador. Es la salida que se ofrece ante su espíritu cada vez que la realidad exterior se halla en contradicción irreductible con la ilusión; esta salida permite a Don Quijote perseverar en la actitud del noble e invencible héroe, víctima de un poderoso encantador, envidioso de su fama. Cierto es que, en este caso concreto, tratándose de Dulcinea, se hace difícil de soportar la idea de tan feo y vulgar encantamiento; no obstante, la situación puede ser remediada todavía recurriendo a medios que se mantienen dentro del campo de la ilusión, a las virtudes caballerescas de la inquebrantable lealtad, del espíritu de sacrificio jamás desfalleciente, de una valentía sin tacha. A la postre, no cabe dudarlo, acabará triunfando la virtud; está garantizado el desenlace feliz.

Se evitan tanto la tragedia como la curación. Sobreponiéndose a su breve desconcierto, Don Quijote rompe a hablar. Sus palabras van dirigidas, en primer lugar, a Sancho, quien se da cuenta, por ellas, de que su señor ha reaccionado como él suponía, interpretando la realidad con arreglo a la pauta de su ilusión; y tan firmemente ha arraigado en su espíritu esta interpretación ilusoria, que ni las vigorosas y rudas expresiones que las aldeanas allí presentes hacen resonar en sus oídos, contrastando clamorosamente con el pomposo estilo de las costumbres caballerescas, son ya capaces de hacerle perder el restablecido equilibrio. El ardid de Sancho ha triunfado. Cuando Don Quijote vuelve a hablar, sus palabras van ya dirigidas a Dulcinea.

Este discurso del caballero es de una belleza maravillosa. Hemos visto con cuánta habilidad y de qué modo tan divertido imitaba Sancho el estilo de los libros de caballerías, aprendido de labios de su señor; ahora se pone de manifiesto cuán buen maestro tenía el cazurro discípulo. La alocución comienza, como una plegaria, con una invocación *(invocatio)*; está triplemente escalonada ("extremo del valor"..., "término"..., "único remedio"...), en una construcción muy bien calculada, en la que se pasa de la perfección absoluta a la que es posible en lo humano, para acabar ponderando la rendida devoción personal del que habla. Estas tres partes se enlazan en unidad mediante las palabras iniciales "y tú". Y la invocación termina, en su tercera parte de amplio vuelo, con las palabras rítmicamente convencionales, pero en este caso encajan de un modo maravilloso: "corazón que te adora".

Está apuntado en contenido, palabras y ritmos el tema central que habrá de aparecer al final de la alocución; se crea, de este modo,

la transición para pasar a la *supplicatio,* que obligadamente tiene que venir después de la *invocatio* y para la que se ha reservado la oración principal optativa "no dejes de mirarme...", pero que todavía se hará esperar. Antes viene una construcción concesiva, complicada y ascendente, que contrasta dramáticamente con la invocación y la súplica: "ya que"..., "y"... "y"... "si ya también"... Su sentido no es otro que "y a pesar de que", y su cresta rítmica se halla en la mitad de la primera parte ("ya que"...), en las palabras vigorosamente subrayadas: "y para sólo ellos".

Sólo después de apagarse todo el esplendor dramático-melódico de la frase concesiva, se entra en la oración principal, tanto tiempo retenida en suspenso, la de la *supplicatio,* que tampoco, llegado este momento, se apresura a exteriorizarse, amontonando por delante paráfrasis y pleonasmos, hasta que por fin asoma el motivo central, hacia el que tiende todo el largo parlamento, las palabras que tratan de simbolizar la actitud presente de Don Quijote y su vida entera, aquellas que dicen: "la humildad con que mi alma te adora".

Es el estilo que Sancho había admirado ya en el capítulo XXV de la Primera Parte, cuando Don Quijote le lee la carta que ha escrito a Dulcinea y que arranca al escudero este comentario: "¡Y como que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma *El Caballero de la Triste Figura!*" Pero el parlamento que glosamos es incomparablemente más bello y, a pesar de todo el arte que en él brilla, no tan preciosista como el de la carta. Cervantes gustaba mucho de estos alardes de retórica cortesana, ricos en ritmo y en imágenes, bellamente construídos y llenos de resonancias musicales, en los que es maestro y cuyo antecedente debe buscarse ya, sin embargo, en la tradición de la literatura antigua. También en este respecto es el gran prosista algo más que un crítico y un demoledor; es un continuador y coronador de la gran tradición épico-retórica, para la que también la prosa constituye un arte sujeto a reglas, *oratoria.* Cuando salen a escena los grandes sentimientos o las grandes pasiones, cuando estamos en presencia de insignes acontecimientos que los justifiquen, vemos aparecer en la pluma de Cervantes este estilo elevado, con todos sus refinamientos. Cierto que, gracias a una larga convención, deriva ya un poco de la alta tragedia a lo amable, suave y hasta autoirónico, pero también se pronuncia con seriedad. Basta leer el discurso de queja de Dorotea a su amante infiel, en el capítulo XXXVI de la Primera Parte, con toda su riqueza de figuras, imágenes y cláusulas rítmicas, para darse cuenta de que este estilo sigue vivo todavía para expresar sentimientos serios y trágicos.

Pero ahora, ante Dulcinea, persigue solamente una finalidad: la del contraste; es la esquiva y tosca respuesta de la aldeana la que da su sentido a las altas palabras de Don Quijote. Hemos descendido al estilo bajo, y la grandilocuente retórica del caballero sirve a los efectos de realzar cómicamente la brusca ruptura del estilo.

No contento con esto, Cervantes añade a la ruptura del estilo verbal la extrema ruptura del estilo de la acción, haciendo que Dulcinea caiga del burro y salte de nuevo, con aldeana agilidad, sobre la albarda, mientras Don Quijote se esfuerza por no perder el hilo de su estilo caballeresco.

La farsa llega a su apogeo al mantenerse el caballero aferrado a su ilusión, sin que le hagan apearse de ella ni la tajante réplica de Dulcinea ni la grotesca escena del asno. Ni siquiera le hace mella la desbordada alegría de Sancho ("¡Vive Roque...!"), que más que alegría es, en verdad, insolencia. Don Quijote ve marcharse a las aldeanas caballeras en sus jumentos y, al perderlas de vista, se dirige a Sancho con palabras que, más que tristeza o desesperación, expresan una especie de satisfacción triunfante por verse convertido en blanco de las peores artes de los malignos encantadores. Ello le da la posibilidad de considerarse como un individuo destinado para altas empresas, verdaderamente excepcional, en una manera que encaja perfectamente en la convención del caballero andante: "yo nací —dice Don Quijote— para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna". Y la observación, que en seguida hace el buen caballero, de que los malignos encantadores ni siquiera respetaron el perfume de Dulcinea, pues el olor que dejó a su paso no era precisamente de ámbar y azahares, deja tan incólume su espíritu como la grotesca descripción que Sancho le hace de algunos detalles de su belleza. Sancho Panza, animado por el éxito rotundo de su ardid, no acierta ya a contenerse y juega y se divierte a sus anchas con la chifladura de su señor.

En este libro andamos tras las descripciones literarias de la vida cotidiana en las que ésta aparece expuesta de un modo serio con sus problemas humanos y sociales, y hasta con sus complicaciones trágicas. No cabe duda de que la escena que acabamos de describir es una escena realista; todos los personajes que en ella actúan nos son presentados en el medio de una realidad actual y de una existencia viva y cotidiana. No sólo las figuras de las aldeanas, sino también la de Sancho, e incluso la de Don Quijote, actúan ante nosotros como figuras vivas desprendidas del retablo de la vida española de su tiempo. El hecho de que Sancho se burle insolentemente de su

señor y de que Don Quijote se aferre ciegamente a la ilusión de su vida no los arranca a su existencia cotidiana. Sancho Panza es campesino de la Mancha, y Don Quijote no es precisamente un Amadís o un Rolando, sino un hidalgüelo rural que ha perdido el seso. Se dirá que la locura ha transportado al hidalgo a otra esfera de vida, imaginaria, pero no por eso pierde nuestra escena ni otras semejantes que ocurren en la novela su carácter realista y cotidiano, pues en ellas los personajes y los sucedidos de cada día se pintan en contraste permanente con aquel desvarío, y por eso mismo sus perfiles se acentúan.

Mucho más difícil es situar el nivel del estilo de esta escena y de la novela en general en la escala que se extiende entre lo cómico y lo trágico. Tal como fué escrita por su autor, no cabe duda que la historia de las tres aldeanas y Don Quijote es, simplemente, una historia cómica. La idea de enfrentar al caballero loco con su Dulcinea de carne y hueso debió de ocurrírsele a Cervantes ya al escribir la primera parte de su libro; la ocurrencia de desarrollar esta idea a base de una maniobra fraudulenta de Sancho, haciendo que se trocasen los papeles, fué una ocurrencia verdaderamente genial, y el autor supo realizarla de una manera tan excelente, que la farsa, pese a todo lo que hay de absurdo y de intrincado en todos sus elementos y situaciones, se proyecta ante el lector como algo perfectamente natural y hasta necesario. Pero, pese a todo, no pasa de ser eso, una farsa. Ya hemos intentado demostrar más arriba que el posible giro hacia lo problemático y lo trágico se salva perfectamente en el único personaje de la escena en quien esta posibilidad podía darse, que era Don Quijote. Desde el momento en que éste se parapeta, casi instantáneamente y de un modo automático, por así decirlo, en su ilusoria interpretación del encantamiento de Dulcinea, queda eliminado del episodio todo aspecto trágico. Don Quijote es burlado, y esta vez el burlador es el propio Sancho Panza; se postra de hinojos y perora, en grandilocuente estilo sentimental, ante tres mozas aldeanas; y, luego, se ufana de su sublime desgracia.

Pero el sentimiento que embarga a Don Quijote es un sentimiento auténtico y profundo. Dulcinea es, real y verdaderamente, la señora de sus pensamientos. Nuestro caballero se siente en verdad poseído por una misión, que considera como el más alto de los deberes del hombre; nadie puede poner en duda su lealtad, su valentía, su abnegación. Un sentimiento tan noble, una decisión tan entera y firme, mueven a admiración aunque descansen sobre una ilusión vana, y este sentimiento de admiración lo inspira Don Quijote, evidentemente, a la mayoría de los lectores de la obra. Pocos aman

tes de la literatura habrá que no asocien a la figura de Don Quijote la idea de una grandeza idealista; de un modo absurdo, aventurero, grotesco, es verdad, pero no por ello menos idealista, heroico e incondicional. Esta idea se ha generalizado, sobre todo desde la época del romanticismo, y aún se mantiene frente a la crítica filológica, que trata de demostrar que Cervantes no tuvo la intención de provocar un efecto semejante.

La dificultad estriba en la circunstancia de que, en la idea fija de Don Quijote, las intenciones nobles, puras y redentoras aparecen inseparablemente mezcladas con la insensatez. Para que la lucha por lo ideal y deseable pueda ser considerada como una lucha trágica hace falta, ante todo, que intervenga de un modo sensato en la realidad de las cosas, que la sacuda y asedie, para que la acción razonable del idealista tropiece con una resistencia igualmente razonable, nacida unas veces de la inercia, de la malignidad mezquina o de la envidia, y otras de una concepción de la vida y del mundo que podríamos llamar conservadora. La voluntad idealista tiene que hallarse en consonancia con la realidad existente, por lo menos, en la medida necesaria para poder encontrarse con ella, de modo que ambas se entrelacen, choquen y provoquen, al chocar, un conflicto real.

Pues bien; el idealismo de Don Quijote no es de esta clase. No se basa en una visión real de las circunstancias del mundo; no es que Don Quijote no vea la realidad; lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo de la idea fija. Todo cuanto hace, en estas condiciones, carece de sentido; es perfectamente absurdo, y tan incompatible con el mundo existente, que sólo logra sembrar en él confusiones de extrema comicidad. No sólo que sus actos no albergan la menor posibilidad de éxito, sino que jamás pisa en firme y los golpes dan en el vacío.

Cabría desarrollar la misma idea por otras vías, haciendo ver otras posibles consecuencias. El tema del noble y valeroso caballero loco, que sale al mundo en busca de aventuras para realizar su ideal y mejorar la suerte del universo, podría concebirse y plasmarse también haciendo que, en esta cruzada, se pusieran en evidencia los problemas y conflictos existentes en el mundo. La pureza y la derechura de este insensato podían ser de tal naturaleza, que, aun sin proponerse un efecto concreto, por todas partes en que interviniera diera espontánea e inconscientemente en el meollo de las cosas, haciendo así que cobrasen relieve los conflictos latentes o imprecisos. Baste pensar en el idiota, de Dostoievski. Y, llevada la idea por este camino, podría ocurrir que el loco mismo se enredase en responsa-

bilidad y culpa, con lo que su figura cobraría perfiles trágicos. Nada de esto sucede en la novela de Cervantes.

El encuentro de Don Quijote con Dulcinea no es, ciertamente, el ejemplo más adecuado para poner de relieve las relaciones de aquél con la realidad concreta, ya que no se trata en este caso, como otras veces, de imponer la voluntad ideal del caballero frente a la realidad, sino de lo contrario: de contemplar y adorar el objeto en que el ideal aparece encarnado. Y, sin embargo, también este encuentro resulta simbólico en cuanto a la manera de concebir las relaciones entre el caballero loco y los fenómenos del mundo en que vive. Para comprenderlo, no hay sino recordar cuáles eran las ideas tradicionales encarnadas en el tema de Dulcinea y cómo estas ideas resuenan todavía en las palabras grotescamente augustas de Sancho y Don Quijote. La "señora de sus pensamientos", "extremo del valor que puede desearse", "término de la humana gentileza", y por ahí adelante: es la supervivencia del prototipo platónico de lo bello, la sublime Minne de los trovadores germanos, la *donna gentile* del *dolce stile nuovo;* es Beatriz, la *gloriosa donna della mia mente.* Y toda esta munición retórica y poética se dispara sobre tres feas y zafias labriegas. El tiro es disparado al aire. Don Quijote no puede ser acogido graciosamente ni puede tampoco ser rechazado; todo se reduce a un *quid pro quo* grotesco y divertido. Para descubrir en esta escena alguna seriedad o un sentido profundo oculto, sería menester violentarla.

Las tres aldeanas no salen de su asombro y huyen, en cuanto les dejan el camino libre, como alma que se lleva el diablo. Es éste un efecto que la aparición de Don Quijote provoca con harta frecuencia. Con frecuencia también llueven sobre su cabeza, donde se presenta, los insultos y los golpes; sus desatinos provocan la furia de las gentes en cuyo camino se atraviesa. Muchas veces ocurre que le siguen la manía con el fin de divertirse. El ventero y las mozas de partido reaccionan de este modo, en su primera salida, cuando el caballero se presenta en la venta, creyéndola castillo; lo mismo sucede más tarde con las gentes congregadas en el segundo mesón de sus aventuras, con el cura y el barbero, Dorotea y don Fernando, sin excluir a Maritornes; aunque algunos tratan de seguir la burla con objeto de devolver al caballero a su casa, pero llevan las cosas mucho más allá de lo que sería menester para la realización de su propósito. En la Segunda Parte de la obra, el bachiller Sansón Carrasco concibe un plan de curación del loco a base de jugar con la idea fija; y más tarde, en el palacio de los duques y en Barcelona, la locura quijotesca es explotada metódicamente como pasatiem-

po, lo que hace que, en estos capítulos, apenas sucedan ya aventuras reales, sino simplemente imaginarias, es decir, preparadas ex profeso para que sus organizadores puedan divertirse con los extravíos del loco.

En toda esta gama de reacciones, lo mismo en la primera que en la segunda parte, se advierte la ausencia total de una cosa: complicaciones trágicas y consecuencias graves. Queda muy atenuado, incluso, el elemento satírico y el de la crítica de su época, y hasta podríamos decir que brilla completamente por su ausencia, si se prescinde de la crítica puramente literaria; se reduce, en el mejor de los casos, a breves observaciones hechas de pasada o a las caricaturas incidentales de ciertos tipos (como, por ejemplo, la del sacerdote que aparece en la corte del duque); esta crítica no va nunca al fondo y su tono es moderado.

Y, sobre todo, las aventuras de Don Quijote no ponen en evidencia ningún problema radical de la sociedad de aquel tiempo. En esta materia, su actividad no destaca nada. Sirve de pretexto para hacer desfilar, en abigarrado cortejo, la vida española de entonces. En los sucesivos episodios en que Don Quijote choca con la realidad no se acusa nunca una situación que ponga en tela de juicio su legitimidad; ella, la realidad, tiene siempre razón contra él, y sigue discurriendo, impertérrita e incólume, tras algunos divertidos momentos de desconcierto.

Una sola escena hay en la obra en que esto que decimos pudiera resultar dudoso: aquella en que Don Quijote liberta a los galeotes y que figura en el capítulo XXII de la Primera Parte. El protagonista de la novela se interpone al orden jurídico vigente, y no han faltado críticos para sostener que lo hace en nombre de una moral superior. Es comprensible semejante interpretación, pues no cabe duda que Don Quijote expresa un precepto situado por encima de cualquier derecho positivo cuando dice aquello de "allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello".

Pero esta "moral superior", para poder ser tomada en serio, tiene que ser mantenida consecuentemente y con método. Y sabemos que Don Quijote, al dar libertad a los galeotes, no piensa ni remotamente en atacar el orden jurídico establecido; no es un anarquista ni un profeta del reino de Dios. Lejos de ello, todo nos lleva a pensar que, cuando este hombre no obra movido por su idea fija, se somete de buena gana al orden corriente y que sólo bajo el imperio de su desvarío reclama un lugar superior y privilegiado en la socie-

dad para el caballero andante. Esas hermosas palabras: "allá se lo haya", etc., tienen sus profundas raíces, sin duda alguna, en la bondadosa sabiduría de su genuina naturaleza (sobre esto volveremos más adelante), pero, en el lugar en que aquí aparecen pronunciadas, no pasan de ser una improvisación. Lo que mueve a Don Quijote a dar suelta a los galeotes es la idea fija; ésta es la que le lleva a concebir cuanto le acontece como materia de sus aventuras caballerescas y la que le suministra los motivos: "ayudar a los desvalidos" o "libertar a los conducidos a la fuerza", y obra en consecuencia.

Me parece totalmente equivocado empeñarse en ver detrás de este episodio un problema de fondo, algo así como un conflicto entre el Derecho natural-cristiano y el Derecho positivo. Para el planteamiento de semejante conflicto sería necesario, en última instancia, que apareciese en escena un adversario autorizado dispuesto a defender, como el Gran Inquisidor en Dostoievski, el principio del Derecho positivo contra los ataques de Don Quijote. El comisario de Su Majestad a cuyo cargo iba la cuerda de los forzados a galeras no siente la menor necesidad de hacerlo, ni sería tampoco el más indicado; tal vez, tomado como un particular, se sienta más inclinado a hacer suyo aquel pensamiento que dice: "No juzguéis, si no queréis ser juzgados." Pero él no ha juzgado ni condenado a nadie; no hace más que representar allí, junto a los presos, a la ley positiva. Tiene sus instrucciones y se remite a ellas, con una razón que nadie puede discutirle.

Todo termina alegremente y vemos a cada paso cómo los males que Don Quijote causa o padece son tratados con humorismo verdaderamente estoico, como incidentes cómicos. Hasta el bachiller Alonso López, maltrecho y tendido en tierra con una pierna quebrada debajo de su mula, se consuela del mal paso con chistosas palabras. Esta escena figura en el capítulo XIX de la Primera Parte, y demuestra, aparte de otras cosas, que la idea fija preserva a Don Quijote del peligro de sentirse responsable de todos los males que acarrea, lo que hace que también en el mundo de su conciencia quede descartado todo conflicto trágico y todo serio ensombrecimiento. Le basta con saber que ha obrado con arreglo a las normas de la caballería andante, con esto está justificado todo; se apresura, cierto es, a sacar de apuros al bachiller, pues su bondad y su deseo de socorrer al desvalido no se desmienten nunca, pero no se le pasa por las mientes ni de lejos sentirse culpable de lo que ha hecho.

Tampoco se siente culpable cuando el cura, al comienzo del capítulo XXX, para probarle, le habla de las malas consecuencias que ha acarreado su acto de dar libertad a los galeotes. Don Quijote

le replica, colérico, que es deber del caballero andante ayudar a los oprimidos y no ponerse a averiguar si sufren con razón o sin ella; con lo cual queda zanjado el asunto para él. Y en la Segunda Parte de la obra, cuya alegría es todavía más libre y elegante que en la Primera, no nos encontramos ya con complicaciones de este género.

En la obra de Cervantes encontramos, pues, muy poca problemática y muy poca tragedia, a pesar de tratarse de una de las obras maestras de una época en la que va adquiriendo forma en Europa lo problemático y lo trágico. La locura de Don Quijote no despliega ante nosotros ninguna de estas dos cualidades; todo el libro es, desde el comienzo hasta el fin, una obra humorística, en que la locura resulta risible al proyectarla sobre el fondo de una realidad bien fundada.

Y, sin embargo, Don Quijote es algo más que una figura ridícula; es algo más que el viejo de las comedias, o el soldado fanfarrón, o el doctor ignorante y pedantesco. En nuestra escena, Sancho se burla de Don Quijote; pero ¿quiere decirse que el escudero desprecie al caballero, que le engañe constantemente? Nada de eso. Le engaña, en este episodio concreto, porque no encuentra otro recurso para salir del atolladero; pero le ama y le reverencia, a pesar de estar convencido a medias, y en ocasiones por entero, de su locura. Aprende de su amo, y no quiere separarse de él; la compañía de Don Quijote le ayuda a ser más inteligente y más bueno de lo que antes era. El caballero sin juicio conserva por debajo de toda su locura una dignidad y una superioridad naturales, en las que no hacen mella sus incontables infortunios. Don Quijote no tiene nada de la vileza que caracteriza, por lo general, a aquellas otras figuras cómicas de esta especie, un autómata llevado a la novela para provocar la risa de los lectores. Es, también él, un ser vivo, que se desarrolla y se torna más sabio y bondadoso, aunque atado a su locura.

¿Es la locura de Don Quijote, acaso, una locura sabia, como la que la ironía de los románticos gusta de pintar? ¿Se abre paso, en él, la sabiduría a través de la locura? ¿Le permite la locura ver las cosas con una claridad que escapa a la cordura, y en realidad la sabiduría habla en él por boca de la locura, como en los bufones de Shakespeare o en las películas de Charlie Chaplin? No, no es nada de esto. Cuando la locura, es decir, la idea fija de la caballería andante, se apodera de nuestro caballero, obra insensatamente y como un autómata, ni más ni menos que las figuras cómicas a que nos referíamos. Su sabiduría y su bondad son independientes de su locura y se manifiestan a pesar de ella. Es verdad que una locura como la suya sólo podría darse en un hombre noble y puro, y lo es

también que la sabiduría, la bondad y el decoro iluminan su locura y la hacen aparecer amable. No obstante, cordura y locura aparecen claramente diferenciadas en él, al revés de lo que ocurre en los personajes de Shakespeare, en los locos del romanticismo y en las películas de Chaplin.

Ya lo dice el cura en la Primera Parte (capítulo XXX), y más tarde reaparece, una y otra vez, este mismo pensamiento: Don Quijote sólo es loco cuando se deja llevar por su idea fija; por lo demás, es una persona normal, juiciosa e inteligente. Su locura no es de las que absorben la naturaleza entera de la persona y se identifican totalmente con ésta. Don Quijote es víctima de una idea fija, que se apodera de él a partir de un determinado momento y que, aun después de haber perdido el juicio, deja intactas ciertas partes de su ser, permitiéndole obrar y hablar en muchos casos como un hombre cuerdo, hasta que un buen día, momentos antes de morir, la locura le abandona y Alonso Quijano recobra el seso.

Unos cincuenta años tenía nuestro héroe cuando, obsesionado por sus lecturas sin tasa de libros de caballería, forjó en su magín el descabellado plan de lanzarse al mundo en busca de aventuras. Extraña cosa. Por lo regular, son los jóvenes o los adolescentes los que suelen perder su equilibrio con el pasto de sus lecturas solitarias (Julián Sorel, madame Bovary). Ante este hecho tan singular, se siente uno tentado a buscar una explicación psicológica especial: ¿cómo es posible que un hombre de cincuenta años, que lleva una vida ordenada y posee un entendimiento claro y, en muchos respectos, cultivado y nada desequilibrado, pueda lanzarse a tan diparatada empresa?

En las primeras líneas de su novela apunta Cervantes algunos datos acerca de la situación social del protagonista. De lo poco que el autor nos cuenta se deduce, desde luego, que esta situación social oprimía a nuestro héroe, pues no le brindaba posibilidad alguna de actuar con arreglo a sus ambiciones y capacidades; sentíase paralizado, en cierto modo, por las trabas que le imponían, de una parte, su condición social y, de la otra, su pobreza. Cabría, pues, suponer que su descabellada decisión era una huída para salir de una situación insoportable, una manera de evadirse violentamente de ella. Y no faltan, en la literatura, en efecto, quienes sostengan esta explicación sociológica y psicológica. Yo mismo la defiendo en un pasaje anterior de la presente obra, y la dejo estar allí tal y como la escribí, por parecerme que tiene su razón de ser dentro del contexto en que figura. Pero esta explicación no puede satisfacernos como interpretación del propósito artístico perseguido por Cervantes, ya que no es

verosímil que, en tan pocas palabras como escribe acerca de la posición social y los hábitos de vida de Don Quijote, haya querido ofrecernos algo así como una motivación psicológica de su idea fija; de haber sido ése su propósito, no cabe duda de que se habría expresado más claramente y con mayor detalle.

Un psicólogo moderno podría encontrar, aparte de ésta, otras interpretaciones al extraño fenómeno de la locura quijotesca. Pero a Cervantes no le preocupaba esta clase de problemas. La única respuesta que él da a la pregunta sobre las causas de la demencia del protagonista de su obra es ésta: le han sorbido el seso las desmedidas lecturas de los libros de caballería. Por qué esto le ocurra precisamente a un hombre de cincuenta años, es cosa que la obra de Cervantes sólo permite explicar desde el punto de vista estético, por la visión cómica que le surgió en el momento de concebir su novela: la visión de un hombre alto y seco, entrado en años y revestido de una armadura anticuada cubierta de orín, imagen que, por lo demás, pone de relieve por modo excelente, al lado de lo grotesco, lo ideal y lo ascético. Tenemos que aceptar, mal que nos pese, el hecho de que este juicioso y cultivado hidalgüelo rural pierda de pronto el juicio, no como resultado de una espantosa conmoción, a la manera de Ayax o de Hamlet, sino simplemente por efecto de la lectura voraz de las novelas de caballería. Tampoco en esto tiene la figura de Don Quijote nada de trágico. En el análisis de la locura quijotesca hay que dejar a un lado todo lo trágico, como hay que prescindir también de esa conjunción específicamente shakespeariana y romántica de la sabiduría y la locura, en que ambas se condicionan mutuamente, sin que sea posible concebir la una separada de la otra.

Ya lo hemos dicho: la sabiduría de Don Quijote no es la sabiduría de un loco; es la inteligencia, la nobleza, el decoro y la dignidad de un hombre juicioso y equilibrado: no de un ser demoníaco o paradójico, devorado por las dudas, los conflictos interiores y el desarraigo del mundo, sino de un ser ponderado, razonable, sensible, que aun en medio de la ironía se mantiene amable y mesurado; de un hombre, además, de mentalidad más bien conservadora o que se halla, por lo menos, acorde con las condiciones de su tiempo. Todo esto se pone de manifiesto en sus relaciones con los demás hombres, y en especial con Sancho Panza, en los momentos más o menos largos en que no hace presa en él su idea fija. Desde el primer momento, aunque más todavía en la Segunda Parte de la obra que en la Primera, vemos al lado del desatinado aventurero al hombre bueno y juicioso, al carácter bondadoso y dotado de una dignidad natural y superior; vemos a Alonso Quijano el Bueno junto al

desaforado Don Quijote. Véase con qué ironía entre divertida y bondadosa trata a Sancho cuando éste, en el capítulo VII de la Segunda Parte, cediendo a los consejos de su mujer Teresa Panza, comienza a exponerle su súplica de que le asigne una soldada fija; la chifladura apunta solamente cuando el caballero razona su negativa invocando las sagradas costumbres de la caballería andante. Pasajes como éste abundan en la obra; por dondequiera se nos revela que existen dos Don Quijotes, unidos entre sí como la sombra al cuerpo, uno cuerdo y otro loco, y que la cordura de Alonso Quijano no es, en modo alguno, una cordura dialécticamente inspirada por la locura de Don Quijote, sino por lo contrario una cordura perfectamente normal y corriente.

Ya esto sólo produce una combinación verdaderamente extraordinaria; hay, en la tónica de esta novela, capas que no estamos acostumbrados a encontrar en lo puramente cómico. Un loco es un loco; lo corriente es verlo reducido a una dimensión única, la de lo cómico y lo descabellado, nota que, por lo menos en la literatura antigua, va unida generalmente a la de la bajeza y la necedad y, a veces, a la de la malignidad atravesada. Pero ¿qué decir de un loco que, al mismo tiempo, es cuerdo y prudente, de una cordura y una prudencia que, por ser precisamente las del hombre jucioso, parecen las más incompatibles con el estado de la locura?

Esta combinación, la del juicioso equilibrio con el desequilibrio de lo absurdo y lo descabellado, con la locura de la idea fija, da por resultado una complejidad que no es fácil de sintonizar con lo puramente cómico. Pero no es esto todo. Las alas con las que vuela la sabiduría quijotesca, recorriendo el mundo y acrecentándose en su vuelo a través de él, son precisamente las de la locura, pues si Don Quijote no hubiese perdido el seso jamás habría abandonado su casa y su hacienda. Tampoco Sancho habría dejado su pegujal a no ser por la locura de su amo, ni habría podido arrancar a su naturaleza todo lo bueno que en ella había, esperando a revelarse, según vamos comprendiendo, con divertido asombro, a lo largo de la obra; no se habría llegado a producir ese juego múltiple entre ambos personajes, al que sirve de fondo el mundo de su época.

Este juego no presenta nunca, como creemos dejar sentado ya, los relieves de lo trágico; nunca, en esta obra, nos son presentados los problemas humanos, ni los personales del indivinio ni los de la sociedad, de modo que nos hagan temblar o que muevan a compasión; nuestras emociones, al leer la novela de Cervantes, no se salen nunca del marco de la alegría. Pero esta alegría cobra una riqueza de capas como nunca hasta entonces.

Volvamos al texto con que hemos empezado. Don Quijote habla a las aldeanas en un estilo que es, realmente, el elevado estilo del amor cortesano, el cual no tiene en sí mismo nada de grotesco; sus frases no son ridículas, como tal vez podría pensar más de un lector de nuestros días; se hallan por entero dentro de la mejor tradición de la época y son una obra maestra de la elocuencia tan en boga y tan apreciada en aquel entonces. Si Cervantes se proponía polemizar contra los libros de caballería, ponerlos en ridículo (como sin duda lo hizo), sus dardos no iban dirigidos precisamente contra el elevado estilo cortesano; antes bien, echa en cara a los libros de caballería el defecto contrario, su estilo seco y ramplón. Y así, nos encontramos con la paradoja de que una parodia contra la ideología del amor caballeresco cree uno de los más bellos textos de prosa producidos por la forma tardía de la trova amorosa.

Las aldeanas contestan al caballero con su rústica y zafia tosquedad. El estilo rústico venía siendo empleado desde hacía tiempo en la literatura cómica (aunque tal vez nunca con tanta mesura dentro de su verbosidad); lo que no había ocurrido nunca es que siguiera inmediatamente a parlamentos como los de Don Quijote, que, mirados en sí, no dejan traslucir que se hallen insertos en un contexto grotesco. El tema del caballero que requiebra de amores a una aldeana, dando lugar a situaciones parecidas a la de nuestra escena, es antiquísimo, es el tema de la pastorela; había sido creado ya por la vieja poesía provenzal y estaba llamado a perdurar largo tiempo, como veremos más adelante, cuando tratemos de Voltaire. Lo que ocurre es que, en la pastorela, los dos personajes del coloquio se amoldan el uno al otro, se comprenden, dando por resultado un nivel de estilo unitario, que oscila entre lo idílico y lo cotidiano. En Cervantes, por el contrario, gracias a la locura de Don Quijote, los dos mundos de vida y de estilo chocan entre sí y se repelen sin la menor posibilidad de engarce; son dos mundos cerrados y antagónicos, entre los que no existe más cohesión que la alegre neutralidad del juego, cuyos hilos se hallan, esta vez, en manos de Sancho, del zafio aldeano que creía casi todo lo que escuchaba a su señor, que no acierta a vencer el hábito de creer en algo, en lo que sea, que obra simplemente con arreglo a la situación del momento. En este caso, sin embargo, se siente tentado, por la perplejidad misma del momento, a engañar a su señor, y se acomoda a la situación de director del juego con la misma verba y la misma ductilidad con que más tarde sabrá cumplir a maravilla con su misión de gobernador de la ínsula. Empieza expresándose en el mismo estilo elevado de su amo, pero pronto pasa a emplear el estilo bajo, no a la manera de las

aldeanas, sino con superioridad, dominando la situación, una situación que él mismo ha provocado sacando fuerzas de flaqueza y con la que a la postre se regodea.

Lo que aquí hace Sancho Panza, asumir un papel que no es el suyo, transformándose y jugando con la locura de su señor, lo hacen constantemente otros personajes de la novela. La locura de Don Quijote da pie a interminables transformaciones y trucos: Dorotea se disfraza de princesa Micomicona, el barbero se trueca en su escudero, Sansón Carrasco en caballero errante, Ginés de Pasamonte aparece manejando un retablo de títeres: son nada más que unos cuantos ejemplos. Estas metamorfosis convierten la realidad en un teatro inacabable, sin que por eso deje de ser realidad. Y cuando los personajes no se trasmutan voluntariamente, se encarga de transmutarlos la locura de Don Quijote, como lo hace sin cesar desde la escena con el ventero y las mozas en la primera venta que visita. Y la realidad se somete de buen grado a este juego que la viste a cada momento con distinto ropaje; jamás se resiste a la broma, echando a perder la alegría del juego con la severa y grávida seriedad de sus miserias, sus cuidados y sus pasiones.

Es la locura quijotesca la que conjura y desata todo el juego; es ella la que hace del mundo real y cotidiano un divertido escenario. Recuerde el lector las diferentes aventuras con mujeres que se suceden a lo largo de la obra, aparte de este encuentro con Dulcinea; recuerde a la brava Maritornes debatiéndose en los brazos del caballero, recuerde a Dorotea cambiada en la princesa Micomicona, la serenata de la enamorada Altisidora, el encuentro nocturno con la dueña Rodríguez (escena de la que Cide Hamete Benengeli nos dice que habría dado su mejor vestido por haberla presenciado): cada una de estas historias está escrita en estilo diferente, presenta cambios del nivel estilístico, y todas son provocadas por la locura de Don Quijote y se mantienen todas dentro de los dominios de la alegría. Y, sin embargo, algunas de ellas podrían haber adoptado perfectamente otro tono. La descripción de Maritornes y de su mozo de mulas acusa un relieve unidamente realista; Dorotea se siente desdichada y la dueña Rodríguez pasa por una situación de angustia y de pena, pues su hija acaba de ser seducida. La interposición del caballero loco en nada cambia de tono esto, ni la relajada vida de Maritornes, ni el triste estado de la hija de doña Rodríguez. Lo que ocurre es que, al aparecer en escena Don Quijote, ya no nos preocupan y la situación de la vida de estas mujeres cobra en seguida un tinte de alegría, y nuestra conciencia no siente inquietud alguna. Del mismo modo que Dios hace lucir el sol y descender la lluvia sobre justos y

pecadores, la locura de Don Quijote ilumina y transfigura cuanto se cruza en su camino, derramando una alegría imperturbable y entregándolo todo al más divertido desconcierto.

La rica tensión del libro y su sapientísima alegría se manifiestan en las circunstancias en que Don Quijote aparece situado constantemente: sus relaciones con Sancho. No se pueden describir tan a la llana como las relaciones entre Rocinante y el rucio o entre el rucio y el propio Sancho. No discurren siempre por los cauces del amor y la lealtad. Don Quijote se deja llevar, no pocas veces, de la cólera, e insulta y maltrata a Sancho; en ocasiones, hasta se avergüenza de él y una vez, en el capítulo XXVII de la Segunda Parte, le deja en la estacada. Sancho, por su parte, une su suerte a la del caballero, en un principio, llevado de su necedad y de su mezquino egoísmo, con el señuelo de las fantásticas ventajas que cree podrá obtener de la empresa; y también, ésa es la verdad, porque el vagabundeo, pese a todos los quebrantos y fatigas que lleva consigo, le parece más apetecible que el duro trabajo del campo y la vida monótona de la casa.

Pero pronto empieza a barruntar que Don Quijote no está en sus cabales; empieza a engañarle, se burla de él y aun se permite hablar de su señor, a veces, en un tono despectivo. En ocasiones, también en la Segunda Parte de la obra, el escudero se siente tan enojado y desengañado, que está a punto de abandonar al amo a quien sirve. El lector tiene constantemente ante los ojos, en estas alternativas, todo lo que hay de inconstante y de mezclado en las relaciones humanas, todo lo que hay de caprichoso y variable en todas nuestras uniones, incluso en las más íntimas.

En el episodio que hemos tomado como punto de partida, hemos visto cómo Sancho engaña a su señor y se burla de un modo casi cruel de su desvarío. Y, sin embargo, ¡qué amorosa atención a este desvarío, qué delicado adentramiento en el mundo interior de Don Quijote tuvieron que preceder, para que Sancho pudiera fraguar este plan y representar tan excelentemente su papel! Hace solamente unos meses, nada sospechaba de todo esto; de pronto, lo encontramos viviendo a su manera en el mundo de las aventuras caballerescas. Y no cabe duda de que el contacto con él le ha contagiado: Sancho acaba por enamorarse de la locura del caballero y del propio papel que él desempeña a su lado; su modo de ser y de sentir se ha desarrollado del modo más asombroso. A pesar de lo cual es y sigue siendo quien es, Sancho, de la familia de los Panza, un cristiano de vieja cepa, a quien todos conocen en su aldea; es y sigue siendo Sancho aun al verse convertido en sabio gobernador de la

ínsula, e incluso y precisamente cuando se empeña en que Sanchica, su hija, no tome por esposo más que a un conde.

Sigue siendo Sancho, y solamente a un Sancho podrían sucederle las cosas que a él le suceden; pero, si estas cosas le suceden, si su cuerpo y su espíritu se sienten tan poderosamente conmovidos, y si de estas conmociones salen incólumes, ¿a quién se lo debe si no a Don Quijote, "su amo y natural señor"?

Nadie experimenta la personalidad de Don Quijote de un modo tan completo, nadie se la asimila directamente y como un todo con tanta pureza como Sancho. Los demás se admiran, se enojan o se burlan de él, se divierten con él o quieren curarle de su locura: sólo Sancho se adentra en él y vive en él, sólo para él son creadoras la locura y la prudencia quijotescas. Y, aunque no tenga, ni de lejos, el entendimiento crítico necesario para formarse y expresar un juicio sintético acerca de su amo, es él, en realidad, quien con toda su conducta nos ayuda mejor que nadie a comprender a Don Quijote. Esto, a su vez, hace que Don Quijote se sienta unido a su escudero; Sancho es su paño de lágrimas y su pareja, es su criatura y es, al mismo tiempo, otro hombre, el prójimo, que afirma su personalidad frente a la del caballero loco e impide que la locura le lleve a encerrarse en una jaula.

Dos figuras cómicas o semicómicas enfrentadas la una con la otra, contrastadas entre sí: es un tema muy antiguo y con el que todavía hoy nos encontramos por todas partes, en la farsa, en la caricatura, en el circo, sobre las tablas y en el cine; el flaco y el gordo, el astuto y el tonto, el señor y el criado, el hombre culto y distinguido y el rústico patán, notas a las cuales podemos seguir añadiendo, según los distintos países y culturas, cuantos cruzamientos y combinaciones se nos ocurran. Pero lo logrado por Cervantes con este tema es algo único y espléndido.

Aunque tal vez no sea del todo exacto decir "lo logrado por Cervantes". Tal vez nos ajustaríamos más a la verdad diciendo: lo que salió de sus manos. Varios siglos, y sobre todo desde el romanticismo, llevan las gentes atribuyéndole a Cervantes, leyendo en él, entre líneas, mucho que el autor del *Quijote* ni siquiera sospechaba al escribir su obra. Estas interpretaciones y versiones superpuestas de un texto consagrado dan, a veces, buenos frutos. Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir una vida propia; presenta una nueva faz a cada época que se complace en él.

Pero, concedido lo anterior, no cabe duda de que el historiador atento a situar una obra literaria dentro del período histórico que le

corresponde tiene que cuidarse, en la medida de lo posible, de poner de manifiesto lo que la obra representó para su autor y para las gentes de su tiempo. Nos hemos esforzado en interpretar lo menos posible; hemos hecho hincapié, sobre todo, en lo poco que en el *Quijote* se contiene de tragedia y de problemática. Creemos que no debe verse en esta obra, y así lo hemos dicho, más que un juego alegre que se desarrolla a muy diversas alturas, y sobre todo en el de la realidad cotidiana, lo que la distingue, por ejemplo, de la alegría, también exenta de toda problemática, de un Ariosto.

Pero por mucho que hayamos procurado huir de interpretaciones personales, tenemos que reconocer que también nuestras ideas acerca del libro van, a veces, más allá de las intenciones artísticas de Cervantes. Sea de ello lo que fuere (pues no es nuestro propósito adentrarnos aquí en los problemas de la estética de su tiempo), no cabe duda que aquellas intenciones no se proyectaron desde el primer momento, conscientemente, sobre una creación tan perfecta como la de las relaciones entre Don Quijote y Sancho, por lo menos tal como esta pareja se alza ante nosotros cuando hemos acabado de leer la obra. Las dos figuras, bien podemos asegurarlo, empezaron siendo en el espíritu de su creador solamente una visión, hasta que poco a poco, a la vuelta de cientos de episodios sueltos, de cientos de situaciones en que el autor las colocó, acabaron convirtiéndose, cada una de ellas y las dos conjuntamente, en lo que a la postre han llegado a ser, a fuerza de reaccionar en esas situaciones según las inspiraciones del momento, bajo el soplo de la imaginación sin cesar fluyente y continuamente renovada del poeta.

A veces, nos encontramos incluso con cosas raras y con contradicciones no sólo en cuanto a los hechos, como con frecuencia se ha puesto de relieve por la crítica, sino también en lo psicológico: con sesgos que no se avienen con la estampa de ambos héroes. Lo cual no es sino un indicio de cómo Cervantes se dejaba llevar, en efecto, por la situación de cada momento, por las exigencias de cada una de las aventuras en que situaba a sus personajes, cosa que ocurre también, e incluso con mayor frecuencia aún que en la Primera, en la Segunda Parte de la obra.

Las figuras de los dos protagonistas van desarrollándose poco a poco y sin ningún propósito preconcebido, cada una de por sí y en sus muchas relaciones. Claro que esto sirve para que lo peculiarmente cervantino, la suma de la rica experiencia de la vida y el tesoro de la imaginación de Cervantes fluyan con mayor abundancia y espontaneidad en los sucesos y los diálogos de su libro. Esto que llamamos lo "peculiarmente cervantino" no es fácil de definir con

palabras; queremos, no obstante, decir algo para destacar su fuerza y sus límites.

Es, en primer lugar, algo espontáneamente plástico: una vigorosa capacidad para representarse vivamente a diferentes seres en las más diferentes situaciones; para imaginarse y expresar qué pensamientos tienen que afluir en cada caso a su mente, qué sentimientos a su corazón, qué palabras a sus labios. Cervantes posee esta capacidad en tal grado, de un modo tan directo y tan vigoroso, tan independiente, al mismo tiempo, de cualquier otro designio, que a su lado nos parece ilimitado, convencional o vinculado a un fin cualquiera otra literatura realista de tiempos anteriores.

No menos plástica es su capacidad para inventar o producir nuevas y nuevas combinaciones de personajes y acontecimientos. Cierto que, en este punto, existía la antigua tradición de las novelas de aventuras, renovada por Boyardo y Ariosto; pero nadie antes de él había sabido infundir a este brillante y espontáneo juego de combinaciones el aliento de la auténtica realidad cotidiana.

Finalmente, encontramos en Cervantes algo, un "algo" que se encarga de ordenar y ensamblar los elementos para formar con ellos un todo y para derramar sobre él una luz auténticamente "cervantina". Es verdaderamente difícil decir en qué consiste este "algo". Podríamos esquivar la dificultad diciendo que consiste, simplemente, en el tema mismo, en la idea del hidalgo rural que pierde el seso y se deja llevar por la quimera de que está llamado a resucitar la caballería andante; este tema da a la obra, en efecto, su unidad y su tónica. Pero el tema (que Cervantes tomó, por lo demás, de una obrilla de su época, desprovista de todo otro interés, del *Entremés de los romances)* muy bien podía haber sido tratado de otro modo; muy bien podía el héroe haber sido otro que Don Quijote, y no era obligado tampoco que saliesen a escena Dulcinea ni, lo que importa más, Sancho Panza. Y, sobre todo, ¿qué fué lo que tanto cautivó a Cervantes en esta idea? Fueron las grandes posibilidades que encerraba de desarrollar en torno a ella el panorama de lo múltiple y sus perspectivas, la mezcla de lo fantástico y lo cotidiano, las inacabables mudanzas, lo flexible y lo maleable del tema, en el que cabía encuadrar todas las modalidades del arte y del estilo. Era un tema que permitía mostrar el abigarrado mundo bajo una luz que respondía perfectamente al talento de Cervantes.

Al llegar aquí, topamos de nuevo con aquella difícil pregunta que nos hacíamos y que aún no hemos contestado: ¿qué es ese "algo" que ordena el todo en unidad y nos lo muestra bajo una determinada iluminación, precisamente la "cervantina"?

No es una filosofía, no es una tendencia, ni siquiera una preocupación por la inseguridad de la existencia humana o por la fuerza del destino, como en Montaigne o en Shakespeare. Es una actitud, una actitud ante el mundo, y también ante los temas de su propio arte, actitud en la que se destacan por encima de todo dos cualidades: la valentía y la ecuanimidad. Al lado del goce que le produce el juego multiforme de lo sensible, hay en Cervantes, siempre, un no sé qué de áspero y orgulloso, muy meridional. Este algo impide a nuestro poeta tomar demasiado en serio el juego. Lo contempla, lo plasma, se complace en él; también tiene que regocijar cultamente a sus lectores. Pero el autor permanece al margen, sin tomar partido (como no sea para pronunciarse en contra de los libros mal escritos); guarda una actitud neutral. No basta con decir que no enjuicia ni saca conclusiones; esto es poco, pues ni siquiera se abre el proceso, ni siquiera se formulan las preguntas a que se pudiera contestar. Nada ni nadie (con excepción de los libros y comedias detestables) es condenado en esta obra, ni Ginés de Pasamonte, ni Roque Guinart, ni Maritornes, ni Zoraida; la conducta de Zoraida para con su padre se torna en un problema moral y en un acertijo a nuestros ojos, pero Cervantes nos cuenta la historia sin dejar traslucir lo que piensa; mejor dicho, no es Cervantes mismo quien la cuenta, sino el preso, el cual aprueba, como es natural, la conducta de Zoraida, y basta con esto. Hay en el libro, es cierto, una que otra caricatura como la del vizcaíno, la del cura que ejerce su ministerio en el palacio de los duques, o la de la dueña Rodríguez; pero estas caricaturas no encierran ninguna problemática moral, ningún juicio emitido en el terreno de los principios. Y el autor no pone tampoco a ningún personaje por modelo. Tal vez podríamos invocar, en refutación de esto que decimos, la figura del Caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda, quien en el capítulo XVI de la Segunda Parte hace un relato de su ejemplar vida, produciendo con ello en Sancho Panza una profunda admiración. Este caballero es un hombre moderado, ponderado y razonable, que sabe encontrar tanto para con Don Quijote como para con Sancho el tono adecuado de una afectuosa y modesta cortesía, en la que se trasluce, sin embargo, la seguridad del personaje en sí mismo; los intentos que hace para refutar o, por lo menos, atenuar la locura de Don Quijote son amables e inteligentes al mismo tiempo; no hay ninguna razón para ponerlo, como lo hace un prestigioso crítico español, Américo Castro, en el mismo plano que al limitado e impaciente cura del palacio de los duques. No; don Diego es el ejemplo de su clase, de la variante española del noble humanista: *otium cum dignitate*. Pero no es tampoco, evidentemente, más

que esto; Cervantes no nos presenta en él ningún modelo absoluto. Es, para ello, demasiado cauto y mediocre, y no nos extrañaría que hubiese una leve sombra de ironía en la manera como Cervantes pinta sus costumbres, su afición cinegética y sus ideas acerca de las inclinaciones literarias de su hijo; en esto quizá tenga razón Américo Castro.

La actitud de Cervantes es tal que su mundo se convierte en un juego en el que cada figura del tablero está justificada por el mero hecho de vivir en el lugar en que se encuentra. El único que carece de razón es Don Quijote, con su locura. Su creador le quita también la razón frente al mesurado y pacífico don Diego, a quien Cervantes, "con inspirada perversidad", para decirlo con las palabras de Américo Castro, hace testigo de la aventura de los leones. Sería violentar las cosas empeñarse en ver en esta aventura el premio al heroísmo del aventurero frente a la prudencia calculadora y mezquina, de todos los días. Puede, repetimos, que haya un rastro de ironía en la descripción que Cervantes hace de la figura de don Diego, pero los colores ridículos con que el autor pinta la de Don Quijote no es sólo algo posible y probable, sino perfectamente seguro, y no simplemente en esbozo, sino de un modo consumado y perfecto.

El capítulo en que sale a escena el Caballero del Verde Gabán comienza con la descripción del absurdo orgullo de que se siente poseído Don Quijote por la victoria que acaba de alcanzar sobre el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de caballero y con el coloquio que con Sancho sostiene sobre el incidente. Reléase este capítulo, y se verá que rara vez en el transcurso de la obra se pinta al protagonista en una traza tan ridícula, incluso desde el punto de vista moral, como en este pasaje. Y no es menos infatuada la descripción que de sí mismo hace el caballero andante al presentarse a don Diego. En este estado de ánimo se lanza a la aventura con el león; y el león, sin hacerle caso, da la espalda a Don Quijote. Es todo una pura parodia, y en este mismo sentido están presentados todos los detalles del episodio: la pretensión de que el encargado de guardar la jaula de la fiera le extienda un certificado personal de su arrojo, el modo como recibe a Sancho, el cambio de nombre, para adoptar en lo sucesivo el de Caballero de los Leones, y así sucesivamente.

Sólo Don Quijote no tiene razón mientras no recobra el juicio; sólo él pisa terreno falso dentro de un mundo regido por un orden perfecto, en el que todos, fuera de él, están en su sitio; hasta él mismo se dará cuenta, cuando recobre el seso y se restituya al orden establecido, momentos antes de morir. Pero ¿es que, realmente, reina el orden en el universo? El autor ni siquiera se formula esta

pregunta. No cabe duda de que, contemplado a la luz de la locura quijotesca, el mundo brilla por su orden y su armonía y es, incluso, un divertido juego. Puede que abunden en él la desdicha, la injusticia y el desorden. Desfilan por las páginas del libro las mozas de mal vivir, los malhechores conducidos a las galeras, los bandidos ahorcados, y otras cosas por el estilo. Pero nada de esto nos afecta. La aparición de Don Quijote, que no corrige nada ni ayuda a nadie, convierte en un juego lo mismo la dicha que el infortunio.

El tema del hidalgo rural que, perdido el juicio, trata de resucitar la caballería andante, ofrecía a Cervantes la posibilidad de mostrar el mundo como un juego, con esa neutralidad multifacética, llena de perspectivas, que no se mete a enjuiciar ni siquiera a inquirir y que es, en el fondo, una valiente sabiduría. Podríamos expresar esta actitud, bastante fielmente, con las palabras del propio Don Quijote, citadas más arriba: "allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno"; o bien con las que, dirigidas a Sancho, pronuncia en el capítulo VIII de la Segunda Parte, al final de su coloquio sobre los monjes y los caballeros: "muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo".

Vale tanto como decir que es ésta, en última instancia, una piadosa sabiduría. La sabiduría cervantina guarda cierta afinidad con aquella actitud neutral que tanto se esforzaba por mantener Gustavo Flaubert y es, sin embargo, perfectamente distinta: Flaubert quería trasmutar con el estilo la realidad, para que ésta apareciera tal y como Dios la veía; el orden divino, en cuanto se relacionaba con el fragmento de realidad tratado por el autor, había de encarnar, por tanto, en el estilo de éste. Para Cervantes, en cambio, una buena novela no persigue otra finalidad que la de proporcionar a quien la lee un "honesto entretenimiento". Nadie ha sabido expresar esta idea, en los últimos tiempos, con tanta fuerza de convicción como W. J. Entwistle en su libro sobre Cervantes (1940), donde, con un bello juego de palabras muy inglés, parangona el vocablo *recreation* (recreación, recreo [del espíritu]) con *re-creation* (re-creación).

A Cervantes jamás se le habría ocurrido pensar que el estilo de una novela, siquiera fuese la mejor de todas, pudiera poner de manifiesto el orden reinante en el universo. Por otra parte, los fenómenos de la realidad, incluso para él, se habían hecho demasiado complejos para poder abarcarlos con la mirada, y no se podían encuadrar en un orden unívoco y tradicional.

En otros lugares de Europa, el espíritu había comenzado ya, desde hacía largo tiempo, a indagar y a dudar, e incluso a reconstruir el

mundo con elementos propios. Pero esto no se avenía bien ni con el espíritu de su país ni con su propio temperamento, ni con su idea sobre la misión del escritor. Para Cervantes, el orden de la realidad residía en el juego. No era ya el juego de alguien en condiciones para poder juzgar, con arreglo a normas fijas, lo que es bueno y lo que es malo, como sucedía todavía en *La Celestina*. La cosa se había complicado un poco. Cervantes sólo se atreve ya a emitir un juicio acerca de lo que toca a su profesión, como escritor, a la literatura. Fuera de esto, deja que el mundo terrenal siga su curso; todos, en él, somos pecadores, y hay que dejar que Dios se encargue de castigar el mal y recompensar el bien. Aquí abajo, el orden de lo que la mirada humana no puede abarcar reside solamente en el juego: por muy difícil que resulte para nosotros atalayar los acontecimientos y juzgarlos, tal como desfilan ante el caballero loco de la Mancha se truecan en una ronda de alegres y divertidos embrollos.

Tal es, a nuestro modo de ver, la función de la locura de Don Quijote. A medida que el tema —la salida al mundo del hidalgo desequilibrado, empeñado en realizar el ideal del caballero andante— va encendiendo a Cervantes la chispa de la inspiración, se despliega ante él el panorama de la realidad de su tiempo, tal como había que presentarla en contraste con semejante locura. Y este panorama, proyectado ante los ojos de su imaginación, complacía a su espíritu de poeta, tanto por su abigarrada traza como por aquella alegría neutral que la locura del caballero de la Mancha derrama sobre cuanto entra en contacto con ella. No podía ocultársele a él, ciertamente, que no era ésta una locura heroica e idealista, una locura perfectamente compaginable con la sabiduría y la humanidad. Pero nos parece que será violentar su pensamiento interpretar la locura de Don Quijote como algo simbólico y trágico. No dudo que esta idea puede ser llevada al libro por medio de la interpretación, pero no aparece, desde luego, expresada en el texto.

Nunca, desde Cervantes hasta hoy, ha vuelto a intentarse, en Europa, una exposición de la realidad cotidiana envuelta en una alegría tan universal, tan ramificada y, al mismo tiempo, tan exenta de crítica y de problemática como la que se nos ofrece en el *Quijote*; ni acertamos tampoco a imaginarnos dónde ni cuándo habría podido acometerse de nuevo la empresa.

XV

EL SANTURRÓN

EL RETRATO del santurrón, que se encuentra en el capítulo "De la mode", de los *Caractères* de La Bruyère, contiene algunas alusiones polémicas al Tartufo de Molière. El santurrón, dice La Bruyère ya al empezar, no habla de *ma haire et ma discipline, au contraire; il passeroit pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le disse, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline.* Luego critica el proceder de Tartufo en la casa de Orgon:

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à le rendre très-ridicule... Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier: un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois una fille à pourvoir et un fils à établir; ily a là des droits trop forts et trop inviolables: on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale: on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...[1]

---

[1] Sí está a bien con un hombre opulento, a quien ha sabido imponerse, de quien es parásito y de quien puede sacar gran provecho, no cortejará a su esposa o, al menos, no se insinuará ni se le declarará; huirá, dejando su manto, si no está tan seguro de ella como de sí mismo. Menos aún empleará para halagarla y seducirla el socorrido lenguaje de la devoción; lenguaje que él no habla por hábito, sino con una finalidad determinada, sólo cuando redunda en su provecho, y jamás cuando no ha de conseguir otra cosa que ponerse en ridículo... No piensa ni de lejos en aprovecharse de toda su herencia, ni conseguir la donación general de todos sus bienes, sobre todo si hay que quitárselos a un hijo, heredero legítimo: un hombre devoto no es ni avaro, ni violento, ni injusto, ni siquiera interesado; Onofre no es devoto, sino que quiere parecerlo, cuidando arteramente de sus intereses por medio de una imitación perfecta,

Con toda seguridad, La Bruyère piensa en el tipo perfecto, digamos ideal, del santurrón, que no es más que santurrón y representa consecuentemente, sin ninguna debilidad ni vacío humanos, con una vigilancia ininterrumpida y reflexiva, el papel, fríamente concebido, que corresponde a un santurrón. Pero no podía ser intención de Molière llevar a escena la encarnación perfecta del adjetivo "santurrón"; necesitaba fuertes efectos cómicos para la escena, y los encontró, ingeniosísimos, poniendo en oposición el papel de "santurrón" representado por su Tartufo con su carácter natural. Este mozo fuerte y sano (*gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille*), con su buen apetito (*deux perdrix avec une moitié de gigot en hachis*, para una cena) y sus otras necesidades sensibles, no menos desarrolladas, no tiene ni el más mínimo talento para la devoción, aun simulada. El asno siempre se descubre bajo la piel del león y Tartufo desempeña su papel pésimamente, exagerándolo hasta lo absurdo, y pierde inmediatamente el dominio de sí mismo tan pronto como le estimulan los sentidos. Sus intrigas son demasiadas y simples y ni los demás personajes de la obra, ni el espectador, ni nadie, excepto Orgon y su madre, pueden dejarse enredar. Tartufo no es precisamente la encarnación de un hipócrita redomado y con dominio de sí, sino de un mozo robusto, de apetitos fuertes y rudos, que intenta adoptar la actitud del devoto, prometedora de éxito, a pesar de que no le cuadra en modo alguno, y contradice todo su modo de ser exterior e interior. He aquí precisamente lo más cómico.

Los críticos del siglo xvii, como La Bruyère, que sólo tenían por verosímil lo racionalmente comprensible, habrían de preguntarse cómo era posible que ni aún Orgon y Madame Pernelle cayeran en sus lazos; pero la experiencia enseña que también el engaño más burdo y la seducción más necia tienen éxito a veces, cuando halagan los hábitos y los instintos de la víctima, y procuran satisfacción a sus recónditos deseos. La necesidad más instintiva y recóndita de Orgon, la cual podía satisfacer, justamente, hipotecándose en cuerpo y alma a Tartufo, era el sadismo del tirano familiar. Lo que nunca hubiera osado sin la legitimación de la devoción, ya que era tan sentimental

---

aunque falsa, de la piedad; pero eso, no se mete por la línea recta, ni intenta jamás insinuarse en una familia donde hay al mismo tiempo una hija por dotar y un hijo por establecer; se trata de derechos demasiado fuertes e inviolables, y no se atacan sin escandalizar (cosa que teme), sin que semejante intento llegue a oídos del príncipe, de quien se oculta, por temor de ser descubierto y de parecer lo que es. Prefiere la línea colateral; a ésta se la ataca más impunemente; es el terror de primos y primas, del sobrino y la sobrina, el adulador y el amigo declarado de todos los tíos que han hecho fortuna; y se presenta como el heredero legítimo de todo anciano que muere rico y sin hijos...

e inseguro como colérico, puede realizarlo ahora con la conciencia tranquila: *faire enrager le monde est ma plus grande joie!* (3, 7, y además 4, 3: *je porte en ce contrat de quoi vous faire rire*). Acoge a Tartufo, porque éste le procura la satisfacción de su instintiva necesidad de atormentar al prójimo y por eso cae en sus redes, con lo cual su capacidad de juicio, de por sí no muy fuerte, se debilita aún más; y un proceso psicológico muy parecido ocurre con Madame Pernelle. Y es también ingeniosísima la forma en que Molière se sirve de la devoción para allanar los obstáculos que se oponen al libre desenvolvimiento del sadismo de Orgon.

Tanto en esta como en muchas otras de sus obras vemos que Molière concibe la realidad en forma mucho menos típica y más individualizada que la mayoría de los moralistas de su siglo. No nos ha presentado "el avaro", sino a un determinado viejo monomaníaco, con su tosecilla; ni tampoco "el misántropo", sino a un joven de la buena sociedad, fanático de la honradez, inflexible y amarrado a sus opiniones, que se cierne sobre el mundo para juzgarlo y lo encuentra indigno de sí; ni tampoco "el hipocondríaco", sino a un tirano familiar acomodado, muy vigoroso, sano y colérico, que olvida constantemente su papel de enfermo. Y, sin embargo, Molière se halla perfectamente, como se ve en seguida, dentro de su siglo moral-tipista, pues si busca la realidad individual no es sólo por su comicidad, y la comicidad significa para él la desviación de lo usual y corriente. Un hombre a quien debiera tomarse en serio sería para él "típico". Busca efectos teatrales, su genio es más vivaz y actúa con más desenfado; la técnica de corto aliento de La Bruyère, que construye el tipo moral puro a base de sus cualidades y de anécdotas, no sirve para la escena; necesita ésta efectos fuertes y más unidad en lo vital-concreto que en lo típico-abstracto y, sin embargo, la actitud moral es fundamentalmente la misma.

Otra crítica de Molière no menos instructiva se encuentra en unos versos famosos del *Art poétique* de Boileau (3, 391 hasta 405):

> Etudiez la Cour, et connoissez la Ville;
> L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
> C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
> Peut-être de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin.
> Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnois plus l'auteur du *Misanthrope*.
> Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,

N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement. . .[2]

En su género, esta crítica está perfectamente justificada, y como Boileau admiraba mucho en el fondo a Molière, hasta resultó suave y moderada. Pues los gestos y palabras bufos y los trucos escénicos no sólo se encuentran en las farsas propiamente dichas, a las que pertenecen las *Fourberies de Scapin,* citadas por Boileau, sino también en las comedias de sociedad. Por ejemplo, en *Tartufo,* la escena del trío Orgon-Dorina-Marianne (2, 2), en la cual Orgon está dispuesto a dar una bofetada a Dorina, caso de que ésta lo interrumpa una vez más; efecto grotesco que todavía se intensifica en la escena en que Orgon y Tartufo se arrodillan el uno ante el otro (3, 6). Incluso el *Misántropo,* citado por Boileau como modelo de comedia de sociedad, y que, efectivamente, es la pieza de Molière que discurre con mayor uniformidad sobre un nivel noble y social, contiene una pequeña escena bufa, la entrada en escena del criado de Alcestes. Dubois (4, 4). Molière nunca ha renunciado a los efectos que le facilitaba su dominio de la técnica de la farsa, y quizá sus ocurrencias más geniales son aquellas que le permiten acomodar situaciones cómicas clownescas, puramente mecánicas, en su origen, dentro del sentido y la vida de sus conflictos.

La intención de *faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules,* ambición propia de la escena cómica francesa desde las primeras comedias de Corneille, no ha convertido nunca a Molière en un purista del estilo. Quien haya visto sus piezas en buenas representaciones o posea fantasía bastante para imaginarse el juego escénico a través de la lectura sabe que los efectos bufos se reparten por todas partes, hasta en sus comedias más distinguidas, en el *Misántropo* mismo. Los actores dotados de verba y fantasía escénica siempre encuentran ocasión de dar salida a dichas posibilidades y también de improvisarlas; el mismo Molière, que era un excelente cómico, aprovechó a fondo en sus actuaciones todas las oportunidades.

---

[2] Estudiad la corte, y conoced la villa; una y otra abundan siempre en ejemplos. Quizá Molière, ilustrando con ellos sus escritos, hubiera ganado el premio en su arte si, menos amigo del pueblo, no hubiera a menudo hecho gesticular bastante grotescamente a sus personajes, abandonando, por lo bufo, lo agradable y lo fino, y juntando sin reparo Terencio con Tabarín. En el ropaje ridículo con que Escapín se viste, yo ya no reconozco al autor del *Misántropo.* Lo cómico, enemigo de suspiros y llantos, no admite en sus versos los dolores trágicos; pero tampoco su oficio consiste en encantar al populacho con bajas y sucias palabras. Es menester que sus actores bromeen noblemente. . .

Los efectos bufos no se limitan en modo alguno a los personajes del pueblo, que san a quienes alude Boileau; Molière hace objeto de tales *lazzi* a las personas de todas las condiciones, y en la discusión en torno a la *École des femmes* se ufana de haber introducido el *marquis ridicule* y hasta de haberle traspasado el papel que antes desempeñaba como payaso el criado cómico:

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie (*L'impromptu de Versailles,* scène I).[3]

Se trata de una exageración desenfadadamente polémica nacida de las circunstancias, pero revela la intención realizada por Molière de dar forma grotesca al lado ridículo de todos, sin limitarse a los tipos cómicos de baja condición. Boileau, por el contrario, en su crítica, propugna una división tripartita estricta de los niveles del estilo, inspirada en modelos antiguos; reconoce, en primer lugar, el estilo elevado y noble de la tragedia, después, el medio de la comedia de sociedad, que trata de *honnêtes gens* y se dirige a *honnêtes gens,* en el cual los actores *badinent noblement*; y, finalmente, el bajo de la farsa popular, en el que reina *le bouffon* tanto en las peripecias como en el lenguaje, y que Boileau desprecia profundamente, a causa de sus *mots sales et bas,* que hacen las delicias del populacho. Reprocha a Molière, en tono morigerado, como vimos, el haber mezclado el estilo medio con el bajo.

Lo que más nos interesa en esta crítica de Boileau es la idea del pueblo que implica. No puede figurarse ningún tipo popular que no sea el grotescamente cómico, por lo menos como tema de representación artística. *La cour et la ville* significaba en el siglo XVII aproximadamente lo que nosotros llamaríamos hoy la gente educada, o el "público"; se componía de los nobles de la corte, séquito del Rey, o *cour,* y de la gran burguesía parisiense, *la ville,* la cual formaba parte ya, de diversos modos, de la nobleza burocrática *(noblesse de robe),* o trataba de incorporarse a ella mediante la compra de dignidades; clase a la que pertenecían Boileau y la mayoría de las cabezas del siglo. *La cour et la ville* es una expresión con que, poco antes de Luis XIV y durante su reinado, se designa a los círculos directores de la nación, y también designa habitualmente a los grupos a quienes

[3] Hoy el Marqués es el gracioso de la comedia; y así como en todas las comedias antiguas siempre se ve a un criado bufón que hace reír al auditorio, en todas nuestras piezas actuales tenemos menester de un marqués ridículo que divierta a la gente *(El Impromptu de Versalles,* escena 1).

van dirigidas las obras literarias, y no sólo en esta, sino en otras muchas ocasiones, por ejemplo, en las discusiones sobre el buen uso del lenguaje, se la contrapone a *peuple*. *La cour et la ville*, dice Boileau, deben ser estudiadas a fin de dar con el estilo medio, con el nivel estilístico de la comedia noble, y mantenerse alejado de lo *bouffon*, de las gesticulaciones del pueblo: no parece que Boileau considere como posible otras imágenes del pueblo y de su vida. Y en esta parte se ven claramente los límites de su oposición a Molière, como antes hemos visto los de La Bruyère. Molière ha empleado, sin duda, efectos bufos, aun en sus comedias elegantes ha caricaturizado en forma grotesca hasta personajes de la sociedad culta; sin embargo, tampoco ve en el pueblo más que *personnages ridicules*. Se puede considerar el arte de Molière como el punto más alto a que pudo llegar el realismo permisible dentro de los gustos del clasicismo francés plenamente desarrollado del reinado de Luis XIV: marca los límites de lo entonces posible. No se ha ajustado por completo al gusto dominante del tipismo psicológico, pero también para él lo peculiar y característico es siempre ridículo y extravagante. No ha esquivado lo bufo y grotesco, pero no tiene la menor idea de una representación real de la vida de las capas populares, así fuera reproducida con un criterio tan aristocrático y desdeñoso como el de Shakespeare, en lo que coincide con Boileau. Todas sus camareras y sirvientes, aldeanos y aldeanas, e incluso sus comerciantes, notarios, médicos y boticarios no son más que comparsas cómicos, y sólo dentro de la administración casera de una familia de la gran burguesía o de la aristocracia, el personal de servicio, y particularmente el femenino, representa a veces la voz del sentido común, pero su actuación se refiere siempre a los problemas de sus señores, y no a los de su vida propia.

Falta cualquier asomo de política, de crítica social o económica o de indagación de los fundamentos políticos, sociales y económicos de la vida; su crítica de las costumbres es puramente moral, es decir, acepta la estructura social existente, presupone su legitimidad, permanencia y validez general, y estigmatiza las extravagancias como ridículas. En este sentido es inferior a La Bruyère, de un talento más limitado para la representación, pero mucho más austeramente ético. La Bruyère tampoco hace en realidad ninguna crítica de la estructura de la vida social, pero como escribió hacia fines del siglo, cuando el Rey Sol ya no despedía tan claros fulgores, tuvo conciencia de esta limitación del arte literario, y hasta llegó a darle expresión en algunos pasajes de sus obras, expresión que resulta tanto más efectiva cuanto que uno siente que calla más que dice. *Un homme*

né Chrétien et François, escribe al final de la sección sobre "Des ouvrages de l'esprit", *se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus...* A este respecto conviene recordar el conocido pasaje sobre los aldeanos, tan impresionante, que se encuentra en el capítulo "De l'homme" (párrafo 128 en la edición de *Grands Ecrivains):*

> L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont seme.[4]

Aunque este significativo pasaje no desdice de su siglo, aunque sólo sea por su crítica moral, habría de permanecer solitario en la bella literatura de su tiempo; ideas de este género no se les ocurren ni a Molière ni a Boileau, y tanto aquél como éste se habrían resistido a expresarlas; tales ideas rebasan los límites de lo que Boileau llama *l'agréable et le fin,* no ya porque sean grandes temas, *de grands sujets,* pues no lo eran para la mentalidad de la época, sino porque conceden más importancia de la que estéticamente le corresponde, con su modo serio de tratamiento demasiado concreto, a un asunto contemporáneo y vulgar.

Tampoco le están prohibidos al satírico o al moralista en general los grandes temas, pues el mismo La Bruyère ha escrito capítulos que tratan del monarca y del estado, del hombre, de los librepensadores. Por esta razón, se ha pretendido ver en el pasaje citado anteriormente *(un homme né Chrétien et François)* no una conciencia neta de los límites de su actividad literaria, sino una discreta crítica de su amigo y protector Boileau, interpretación muy digna de examen y fácil de defender, pero que me parece unilateral. Conociendo el modo de ser y el temperamento de La Bruyère que, si no son en modo alguno los de ningún revolucionario, propenden a la crítica honda de los problemas de su tiempo, creo que ha pensado en sí mismo y en la situación general política y estética; situación

---

[4] Esparcidos por la campiña, vense aquí y allá ciertos animales feroces, machos y hembras, negros, lívidos y requemados por el sol, unidos a la tierra que escarban y remueven con una obstinación invencible; poseen algo así como una voz articulada, y cuando se incorporan, muestran un rostro humano, y, en efecto, son hombres. Por la noche ocúltanse en sus guaridas, donde viven de pan negro, agua y raíces; evitan a los demás hombres el trabajo de sembrar, de labrar y de recoger para vivir, mereciendo, de este modo, que no les falte este pan que ellos han sembrado.

que le permitía, eso sí, tratar los grandes temas, pero hasta topar con un muro infranqueable (*il les entame parfois et se détourne ensuite...*); sólo podía ocuparse de ellos en un sentido general, elevado y moral. Abordar desembarazadamente la estructura concreta de su tiempo era algo que se lo impedían tanto motivos políticos como estéticos, y ambos tipos de motivos están en íntima conexión.

Las alusiones políticas contemporáneas son rarísimas en Molière, y cuando aparecen están tan discretamente indicadas como si se tratara de alguna inconveniencia, que uno describe prudentemente, o mejor aún, perifrasea. En el *Tartufo,* Orgon ha estado sin duda en la Fronda, al lado de la corte:

> Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
> et pour servir son prince, il montra du courage... (1, 2)[5]

E indica en una forma no menos discreta que, no obstante, se encargó secretamente de guardar los documentos de un comprometido, muy amigo suyo, cuando éste tuvo que huir. Con la misma discreción se trata todo lo concerniente a materias profesionales y económicas. Ya dijimos que, en Molière (como en toda la literatura de su tiempo), no sólo los aldeanos y otros tipos del pueblo bajo, sino también los comerciantes, notarios, médicos y boticarios aparecen siempre como figuras grotescas. Se debe esto a que el ideal social de la época del *honnête homme* reclamaba una educación y una compostura lo más generales posible; repudiaba toda especialización, ya fuera la de poeta o erudito. Quien pretendiera poseer un pleno valor social, no debía sacar a relucir las bases económicas de su vida y de su especialidad profesional, caso de que tuviera alguna; de hacerlo, hubiera sido considerado como pedante, extravagante y ridículo. Había que mostrar sólo aquellas aptitudes que pudieran ejercerse en elegantes amoríos o servir para una conversación de salón ligera y amable. Hay que añadir que esto condujo, en ocasiones, a que asuntos difíciles e importantes fueran representados en una forma ejemplarmente sencilla, elegante y sin pedantería, y a que, como se sabe, la expresión literaria francesa alcanzara una claridad y una validez universal sin precedentes.

Pero la especialización profesional se hizo por lo mismo social y estéticamente imposible, y sólo bajo la categoría de lo grotesco fué susceptible de imitación literaria. A ello contribuyó sin duda en algo la tradición de la farsa, pero no basta a explicar por qué se mantuvo en el nuevo género de la comedia noble y social de estilo

---

[5] Nuestras rencillas lo habían hecho hombre prudente, y sirviendo a su príncipe demostró valentía... (1, 2)

medio con tanta excluyente generalidad la concepción grotesca del profesional. Podríamos hacer una contraprueba. Buena parte de las comedias de Molière se desarrollan en los círculos de la burguesía encumbrada, como, por ejemplo, *L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, Les Femmes savantes, Le Malade imaginaire.* Todas estas familias son muy acomodadas, pero no se habla jamás de profesiones u otras actividades económicamente productivas. No llegamos a enterarnos de cómo Harpagon, el avaro, llegó a amasar su fortuna —quizá la heredara—, y el único negocio de que se habla, el préstamo usurario, es grotesco, de una generalidad intemporal y, además, improductivo, más bien inversión de rentista. No sabemos en qué se ocupa ninguno de estos burgueses: todos aparecen como rentistas. Tan sólo una vez se habla de la procedencia de la fortuna: en el *Burgeois gentilhomme,* donde la señora Jourdain reprocha a su marido: *Descendons-nous touts deux que de bonne bourgeoisie? ... Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien?...* Y con respecto a su hija, dice: *... ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint Innocent.* Pero estos datos sirven sólo para resaltar con más fuerza la insensatez de su esposo, el señor Jourdain; el señor Jourdain es un zafio, inculto rastacueros, que no comprende el ideal social de su época, y que pretende coronar su ascenso social con medios torcidos. En vez de tratar de ser un *honnête homme* culto de la gran burguesía, comete la más grave falta social que entonces podía cometerse: quiere parecer lo que no es, es decir, un noble, un *gentilhomme.*

Lo vemos claramente en la figura de su presunto yerno, Cléonte, que Molière enfrenta al señor Jourdain, como modelo del *honnête homme* de procedencia burguesa. Cuando Cléonte le declara sus intenciones, el señor Jourdain le pregunta si es *gentilhomme,* y recibe la siguiente respuesta:

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer au monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de service, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.[6]

---

6 Señor, la mayoría de las gentes no titubea gran cosa sobre esta cuestión; encuentra una salida fácil. No hay escrúpulo en apropiarse ese nombre, y la costumbre

Éste es, pues, el aspecto que ofrece un joven burgués consciente de su posición, un *honnête homme,* que conoce el lugar que ocupa en la sociedad. El afán de nobleza en el que caen rastacueros tales como el señor Jourdain (que son ricos nada más que desde ayer, y cuyo padre era todavía un tendero) él lo rechaza. Pero, de todos modos, se halla a la misma distancia del pueblo y de una profesión concreta. Ni una palabra sobre el particular, acerca de que su familia esté acreditada en la industria de la seda o en el comercio de vinos, por ejemplo. Más bien *ils ont tenu des charges honorables,* es decir, han comprado dignidades, que los llevaron a formar parte del estamento medio, *de la robe;* él mismo fué oficial durante seis años, y es bastante rico *pour tenir dans le monde un rang assez passable.* A este joven no se le puede ocurrir ninguna idea de índole económica, de burguesía productiva; por el contrario, la rehuye. Su burguesía es para él, exactamente, lo mismo que la nobleza para un noble joven: *un rang qu'on tient dans le monde;* comprará o heredará, lo mismo que hicieron sus padres y parientes, una *charge honorable.* (Estas últimas consideraciones están tomadas casi textualmente de mi estudio *Das französische publikum des 17 yahrhunderts,* Munich, 1933, pp. 40-42, que volveré a utilizar en el presente capítulo.)

Como hemos visto, Molière no siente escrúpulo alguno ante el empleo de elementos bufos en sus comedias de sociedad, pero evita en todo momento concretar realistamente o ahondar críticamente en la situación política y económica del ambiente en que sus personajes se mueven. Propende más a dar entrada a lo grotesco en el nivel medio del estilo, que a un realismo serio y fundamental de la vida económico-política. Cuando su realismo posee un lado grave y problemático, se limita a lo psicológico-moral. Para comprender bien esto que decimos valdría la pena recordar la descripción que hace Honoré de Balzac del origen de la fortuna de Grandet, al principio de su novela *Eugénie Grandet,* y en la cual se entrelaza con el relato toda la historia francesa desde 1789 hasta la Restauración, y comparemos con ella la perfecta generalidad y ahistoricidad de la

parece autorizar hoy día el robo. Por lo que a mí toca, he de confesaros que, en esta materia, tengo sentimientos un poco más delicados. Me parece que toda impostura es indigna de un hombre honrado, y que es cobarde disimular lo que el cielo ha querido que seamos por nacimiento, adornarse ante el mundo con un título robado, querer hacerse pasar por lo que no se es. Sin duda alguna, yo he nacido de padres que han ejercido funciones honorables; y me cabe el honor de haber hecho seis años de servicio de armas. Tengo bienes bastantes para sostener un rango decente en el mundo, pero, con todo, no quiero arrogarme un nombre al que otros, en mi lugar, creerían tener derecho; así, os diré con franqueza que no soy gentilhombre.

situación económica de Harpagon. No se diga que Molière no disponía dentro del marco de una comedia de espacio suficiente para una descripción como la que hace Balzac: también en la escena hubiera sido posible mostrarnos, en vez de Harpagon, a un comerciante al por mayor o a un arrendador de contribuciones en medio de sus negocios, pero algo semejante sólo aparece después del clasicismo, en Dancourt o en Lesage, y todavía sin ningún serio problematismo de la vida económica contemporánea.

Las observaciones hechas hasta ahora sobre las limitaciones del realismo se refieren únicamente al estilo medio de la comedia y de la sátira; en la esfera del estilo elevado, en la tragedia, son todavía mucho más rigurosas. En aquella época cuajó como nunca la radical separación de lo trágico y de los episodios de la vida diaria y humano-criatural, superando a la misma época cuyo estilo servía de modelo, la antigüedad greco-romana. Todavía Corneille ha sentido a veces cuánto más lejos de lo que la antigua tradición exigía iba en esta dirección el gusto de su tiempo. En la escena francesa trágica no debe aparecer ni la cotidianidad en los episodios, ni la criaturalidad en los personajes: surge un tipo de personaje trágico completamente extraño a la antigüedad. A fin de ofrecer una idea concreta, voy a presentar a la par algunos ejemplos estilísticos característicos, que pertenecen a las tragedias de Racine *Bérénice* y *Esther*. Cuadros parecidos los encontramos en todas las obras trágicas de la época, aunque no con la perfección de forma que revisten en Racine.

Al principio de *Bérénice* se nos introduce en una habitación del palacio imperial:

> ...La pompe de ces lieux,
> Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
> Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
> Des secrets de Titus est le dépositaire.
> C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour...[7]

Concuerda con esto la manera de expresarse del Emperador, cuando siente necesidad de estar solo:

> Paulin, qu'on vous laisse avec moi (2, 1)[8]

o

> Que l'on me laisse (4, 3)[9]

---

[7] ...La pompa del lugar,
bien veo, Arsace, te tiene que asombrar.
A menudo este cuarto, soberbio y solitario,
de secretos de Tito es el depositario.
Aquí es donde, a veces, se oculta de su corte...

[8] Paulino, que os dejen conmigo.

[9] Que me dejen.

o, cuando desea hablar con alguien:

Titus:	A-t-on vu de ma part le roi de Comagène? Sait-il que je l'attends?
Paulin:	. . . De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.
Titus:	Il suffit... (2, 1)[10]

Cuàndo Titus encarga al rey Antiochus que acompañe a la reina Bérénice durante el viaje, dice así:

Vous, que l'amitié seule attache sur ses pas,
Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas:
Que l'Orient vous voie arriver à sa suite;
Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite;
Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens;
Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.
Pour rendre vos Etats plus voisins l'un de l'autre,
L'Euphrate bornera son empire et le vôtre.
Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,
D'une commune voix confirmera ce don.
Je joins la Cilicie à votre Comagène...[11]

De las palabras de Antiochus citaré las siguientes:

Titus m'accable ici du poids de sa grandeur:
Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur;
Mais, quoique l'Orient soit plein de sa mémoire,
Bérénice y verra des traces de ma gloire (3, 1 y 2)[12]

La descripción del Rey en el prólogo de *Esther* es demasiado larga para que la incluyamos y sólo me permitiré unas muestras de la descripción de la busca de esposa por el Rey y de su elección, que hace Esther en la primera escena:

10

Tito:	¿Han visto de mi parte al rey de Comagene? ¿Sabe él que lo espero?
Paulino:	. . . señor, he dicho que le adviertan de vuestras órdenes.
Tito:	Basta...

11 Vos, que seguís sus pasos sólo por amistad, ¡oh Príncipe!, no la abandonéis en su desgracia; que el Oriente os contemple llegando a su lado; que constituya un triunfo, y no una huída; que una amistad tan hermosa tenga lazos eternos, y que pronunciéis constantemente mi nombre en vuestras conversaciones. A fin de hacer que vuestros Estados sean más vecinos, os doy el Eufrates como frontera común. Yo sé que el Senado, en atención a vuestro nombre, confirmará esta dádiva. Uno, pues, la Cicilia a vuestra Comagene...

12 Tito me aplasta bajo el peso de su grandeza: todo desaparece en Roma al lado de su esplendor; mas, aunque el Oriente guarde en todos sus rincones trazas que lo recuerden, Berenice verá allí las huellas de mi gloria.

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent:
Les filles de l'Egypte à Suse comparurent;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.[13]

Y luego:

Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans donte, agissait sur son coeur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il...[14]

Los lectores de Racine recuerdan todos cómo dispone la escena en la que Esther aparece ante el Rey sin ser llamada:

Assuérus: Sans mon ordre on porte ici ses pas!
Quel mortel insolent vient chercher le trépas?
Gardes... C'est vous, Esther! Quoi! sans être attendue?
Esther: Mes filles, soutenez votre reine éperdue:
Je me meurs... *(Elle tombe évanouie).*
Assuérus: Dieux puissants! quelle étrange pâleur
De son teint tout à coup efface la couleur!
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?
Vivez: le sceptre d'or que vous tend cette main
Pour vous de ma clémence est un gage certain.
...
Esther: Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte;
Jugez comment ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi:
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas! sans frissoner, quel coeur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...
Assuérus: ...
Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du coeur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Eprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes états vous donner la moitié?[15]

---

[13] Sus esclavos corrieron de la India al Helesponto, y comparecieron desde las hijas del Egipto hasta las de Susa; hasta las de la Partia y la Escitia indomable pretendieron el cetro ofrecido a la belleza.

[14] Largo tiempo me observó en un silencio sombrío, y el cielo, que hizo que la balanza se inclinara a mi favor, estuvo actuando, sin duda, sobre su corazón. Al fin, con ojos llenos de dulzura: Sed reina, me dijo...

[15] *Asuero:* ¡Sin orden mía, se encaminan hacia aquí! ¿Qué mortal insolente viene en pos de su pérdida? ¡Guardias!... ¿Sois vos, Esther? ¡Cómo! ¿Sin ser esperada?

El texto del Libro de Esther no pone el ofrecimiento en este lugar, sino luego, en el banquete, con la oportuna observación, *postquam vinum biberat abundanter.* Nada de esto hay en Racine, del mismo modo que omitió antes un dato realista del texto bíblico, a pesar de que ofrece una imagen más clara del estado de ánimo de Esther que la simple prohibición de aparecer sin ser llamada: *Ego igitur quo modo ad regem intrare potero, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum?*

Lo que resulta de todas estas citas es el encubrimiento, llevado a su límite máximo, del personaje trágico: sea un príncipe, que se entrega en su *cabinet superbe et solitaire* a su amor, después de haber dicho a su séquito: *que l'on me laisses,* o sea una princesa, que sube a un barco que la espera, *souveraine des mers qui vous doivent porter* (*Mithridate,* I, 3), el personaje trágico permanece siempre en actitud elevada, en el primer plano, rodeado de objetos, séquito, pueblo, paisaje y universo como si se tratara de trofeos de victoria, que están para su servicio o a su disposición. Siempre dentro de esa actitud, se entrega a sus pasiones principescas, formando parte de los cuadros estilísticos más efectistas, en el género de los anteriormente citados, aquellos en los que países enteros, partes del mundo o incluso el universo aparecen como espectadores, testigos, fondo o eco del movimiento del ánimo principesco. Veamos también algunos ejemplos de este caso particular. En *Andromaque,* Hermione dice (2, 2):

> Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;
> Que l'Epire jamais n'ait vu couler mes larmes?[16]

Esther: Hijas mías, sostened a vuestra reina en desvarío:
Me muero... (*Cae desvanecida*).
Asuero: ¡Dioses poderosos! ¡Qué extraña palidez borra el color de su semblante! Esther, ¿qué teméis? ¿No soy vuestro hermano? ¿Es que esa orden tan severa está hecha para vos? ¡Vivid: el cetro de oro que esta mano os tiende sea para vos garantía segura de mi clemencia...
...
Esther: Señor, siempre he contemplado con temor la augusta majestad impresa en vuestra frente; juzgad, pues, qué espanto ha debido causar en mi ánimo esa frente irritada contra mí. Sobre ese trono sagrado que el rayo rodea he creído veros dispuesto a reducirme a polvo. ¡Ay! ¿Qué corazón audaz habría podido sostener sin temblar los relámpagos de vuestra mirada? Así centellea la cólera de Dios...
Asuero: ...
Calmaos, reina, calmaos, y disipad el miedo que os domina. Sois dueña soberana del corazón de Asuero, el cual no ha de daros más que muestras de su amistad ardiente. ¿Es preciso que os dé la mitad de mis Estados?

16 ¿Pensáis que sois vos sólo quien ha sentido alarma;
Que jamás el Epiro ha visto correr mis lágrimas?

Mucho más famoso es el magnífico verso de la declaración de amor de Antiochus, *Bérénice,* 1, 4, que presento con los que le acompañan, y en donde parecen influir lo barroco exaltado y lo romántico:

> Rome vous vit, Madame, arriver avec lui.
> *Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!*
> Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
> Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée,
> Je vous redemandais à vos tristes Etats;
> Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...[17]

Para terminar, una imagen aún de la misma Berenice:

> Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
> A retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse;
> Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
> Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;
> Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
> Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine (4, 5).[18]

La conciencia que los personajes trágicos tienen de su principesca condición es tan fuerte que no les abandona jamás. Hasta en la más profunda desgracia, en la emoción más intensa, aluden a sí mismos recordando la condición. No dicen: ¡Desdichado de mí!, sino: ¡Yo, desdichado príncipe! Hermione se llama a sí misma: *une triste princesse (Andromaque,* 2, 2), y Berenice, presa del desvarío más espantoso, conjura a Antiochus con las siguientes palabras:

> O ciel! quel discours! Demeurez!
> Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue:
> Vous voyez devant vous une reine éperdue,
> Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots... (3, 3)[19]

Titus se llama continuamente a sí mismo *un prince malheureux,* y en el dramático momento en que Athalie, viéndose de pronto traicionada y perdida, se entrega a la desesperación, exclama:

---

17 Roma os vió, señora, llegar en su compañía. *¡Qué fastidio se apoderó de mí en el Oriente desierto!* Largo tiempo anduve errante por Cesárea, por los dulces parajes donde mi corazón os había adorado. Pedía a vuestros tristes Estados que me devolvieran a vos; buscaba llorando las huellas de vuestros pasos...

18 Ayudadme a vencer mi debilidad, si es posible, a retener los sollozos que sin cesar me escapan; o bien, si no podemos gobernar nuestro llanto, que la gloria, al menos, sostenga nuestro dolor, y que todo el universo reconozca el llanto de un emperador y el llanto de una reina (4, 5).

19 ¡Oh, cielos! ¡Qué discurso! ¡Quedaos! Príncipe, yo no puedo ocultar mi turbación a vuestros ojos: tenéis ante vos a una reina extraviada, que, con la muerte en el seno, os pide dos palabras... (3, 3)

Où suis-je? O trahison! ô reine infortunée!
D'armes et d'ennemis je suis environnée! (5, 5)[20]

Ya hemos mencionado el pasaje en el cual Esther, cayendo desmayada, exclama:

Mes filles, soutenez votre reine éperdue...

La condición principesca, y el realzamiento ligado a ella se han transformado en parte de su esencia natural, inseparable de su substancia, e incluso ante Dios o ante la muerte aparecen en la actitud que conviene a un príncipe; en completa oposición a la representación "criatural", que hemos tratado de describir en la sección correspondiente al siglo xv, en la página 235. Sin embargo, erraría quien pretendiera negarles lo humano-natural, la espontaneidad y la sencillez, como han hecho a menudo los románticos. Tratándose de Racine, al menos, dicho juicio revela una total incomprensión, pues sus personajes son perfecta y ejemplarmente naturales y humanos, sólo que su vida conmovedoramente humana y ejemplar se desarrolla en un nivel elevado, que se ha hecho para ellos connatural. Hasta ocurre a veces que por la misma elevación se logran los efectos más encantadores y profundamente humanos. Podríamos amontonar citas de *Phèdre,* pero me voy a limitar al parlamento de Berenice, feliz sin aprensión alguna, en el que describe casi extasiada la majestad de su amado Titus durante la ceremonia nocturna en el Senado, y termina diciendo algo que sólo puede decir un amante:

Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?[21]

Mientras que, como hemos visto, la conciencia de la condición principesca está fundida con la substancia misma del personaje trágico, lo propiamente funcional del gobierno, o sea su actividad práctica sólo aparece a través de indicaciones generales. Su calidad de príncipe es mucho más una postura, una actitud, que una función práctica. En las primeras obras, especialmente en *Alejandro,* la actividad política y guerrera del príncipe está exclusivamente puesta al servicio de su amor; Alejandro somete al mundo solamente

20 ¿Dónde estoy? ¡Oh, traición! ¡Oh, reina infortunada! ¡Me encuentro rodeada de armas y de enemigos! (5, 5)

21 ¡Habla! ¿Puede alguien verlo sin pensar, como yo, que en cualquier rincón oscuro donde el destino lo hubiera hecho nacer, el mundo, al contemplarlo, hubiera reconocido a su dueño?

para ponerlo a los pies de su amada, y toda la pieza está repleta de cuadros estilísticos barrocos, como el siguiente:

Alexandre: . . .
Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.
Cléophile: Oui, vous y traînerez la victoire captive;
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive.
Tant d'Etats, tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses Etats, vous regrette sans cesse
Et rappelle en son coeur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?
Alexandre: Et quoi! vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer
Au trône de l'Asie où je vous veux placer? (3, 6)[22]

Esta ordenación ficticia del acaecer, que procede directamente de las novelas de amor, e indirectamente del *Roman courtois* (cotéjese páginas 137-138), la hallamos todavía muy pronunciada en la *Andromaque,* donde Pyrrus dice a Andrómaca:

---

22 *Alejandro:* . . .Ahora que mi brazo, sometido a vuestras leyes, debe sostener a la vez mi nombre y el vuestro, iré a hacer famosos, por el resplandor de las armas, a pueblos desconocidos para el resto de la tierra, haré que se os levanten altares en los sitios en que manos salvajes los negaban a los dioses.

Cléofila: Sí, arrastraréis cautiva la victoria tras vos; pero dudo, señor, que el amor os siga. Tantos Estados y tantas mares como van a separarnos conseguirán borrarme bien pronto de vuestra memoria. Cuando el océano agitado os vea un día terminar la conquista del mundo sobre sus ondas; cuando veáis a los reyes arrojarse a vuestros pies y la tierra entera, llena de pavor, guardar silencio ante vos, ¿pensaréis, ¡oh, señor!, que una joven princesa lamenta sin cesar en un rincón de sus Estados vuestra ausencia, recordando en su corazón los momentos dichosos en que este gran conquistador le comunicaba su ardor?

Alejandro: ¡Cómo! ¿Créeis, pues, que, bárbaro para mí mismo, abandone en este lugar una belleza tan peregrina? ¿Y vos, vos misma, queréis entonces renunciar al trono de Asia sobre el cual quiero colocaros?

Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère? (1, 4)[23]

o más tarde, en un ejemplo modelo de hipérbole barroca, comparando su tormento amoroso con los tormentos que ha infligido él a los troyanos:

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai
. . .
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes? [24]

Con estas declaraciones concuerdan las de Orestes, quien en su tormento amoroso ha buscado vanamente la muerte entre los escitas:

Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.
. . .
Madame, c'est à vous de prendre une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous (2, 2).[25]

En las obras posteriores, tales motivos resuenan más raramente. Así, vemos en *Bérénice*, 2, 2:

. . .et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains. . .[26]

La concepción de los asuntos de gobierno y de la ordenación política de los sucesos varía en su conjunto posteriormente, aunque sigue siendo general y elevada, muy alejada de lo práctico y de lo objetivo. Trátase constantemente de intrigas de corte y luchas por el poder, que no trascienden de las altísimas esferas del cortejo inmediato del príncipe. Esto permitía al poeta que lo político se mantuviera dentro del marco de lo psicológico personal y se desenvolviera entre pocas personas, tratadas moralmente. Lo que hay por debajo y por detrás no alcanza expresión alguna, o muy general; esto último ocurre, por ejemplo, con aquella *loi qui ne se peut*

23 Mas, cuando yo me halle entre esos peligros hacia los cuales voy por complaceros, ¿podréis negarme aún una mirada menos severa? (1, 4)

24 Sufro todos los males que caucé ante Troya: vencido, cargado de cadenas, consumido por el dolor, quemado por más fuegos que los que yo mismo encendí... ¡Ay! ¿Fuí alguna vez tan cruel como sois vos?

25 En fin, yo vengo a vos, y me veo obligado a buscar en vuestros ojos una muerte que siempre huye ante mí. ...Señora, en vuestra mano está el inmolar una víctima que los escitas hubieran sustraído a vuestros golpes, si los hubiera encontrado tan crueles como vos.

26 ...y unas manos tan bellas, parece que os piden el imperio de los humanos...

changer, que impide al emperador Titus (*Bérénice*) contraer matrimonio con una reina extranjera. Cuando Titus, ante este conflicto, se informa sobre la opinión del pueblo, dice así:

Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle? [27]

El género, totalmente moralista, de la ordenación política del acaecer, que excluye toda consideración problemático-objetiva y toda intromisión en lo concreto y práctico de los asuntos de gobierno, podemos verlo a la perfección en *Britanicus, Bérénice* y *Esther*. El bienestar y malestar del Estado dependen exclusivamente de las cualidades morales del príncipe que, o bien domina sus pasiones y pone su omnipotencia al servicio de la virtud y, por consiguiente, del bien público, o bien es dominado por ellas, dejándose seducir y corroborar en sus malos apetitos por los aduladores de la corte. Su omnipotencia es indiscutida y no encuentra resistencia, y ningún problema concreto ni los obstáculos que se oponen en la realidad tanto a la buena como a la mala voluntad son tomados en cuenta: están muy por debajo. Desde este punto de vista, el cuadro es por todas partes el mismo, ya sea en las alusiones a los primeros y virtuosos años de gobierno de Nerón:

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
Qui ne promette à Rome un empereur parfait?
Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée;
Il la gouverne en père... (*Britannicus*, 1, 1) [28]

ya sea en la forma en que expresa Titus su ambición inicial de ser un buen soberano:

J'entrepris le bonheur de mille malheureux:
On vit de toutes parts mes bontés se répandre... (*Bérénice* 2, 2).[29]

O

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées? (*ibid.* 4, 4).[30]

---

27 ¿Qué dicen por ahí de los suspiros que yo exhalo por ella?

28 ¿Qué ha dicho, qué ha hecho desde hace tres largos años, que no augure para Roma un perfecto Emperador? Roma, gobernada por él desde hace tres años, cree haber vuelto al tiempo de sus cónsules: él la gobierna como un padre...

29 Emprendí la tarea de hacer dichosos a mil desdichados; viéronse mis bondades derramarse por doquier...

30 ¿Dónde están esos días felices que yo hacía presumir? ¡Qué llantos he secado? ¿En qué ojos satisfechos he gustado el fruto de mis buenas obras? ¿Es que el universo ha visto cambiar su suerte?

ya sea en la descripción del rey ejemplar:

J'admire un roi victorieux,
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux:
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,
Qui sous la loi du riche impérieux
Ne souffre pas que le pauvre gémisse
Est le plus beau présent des cieux.
La veuve en sa défense espère.
De l'orphelin il est le père.
Et les larmes du juste implorant son appel
Sont précieuses devant lui (*Esther*, 3, 3);[31]

ya sea, finalmente, en la descripción del adulador cortesano:

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois:
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême... (*Athalie*, 4, 3)[32]

Esta manera de interpretar lo político, que divide las cosas puramente en blancas y negras, tan simplista y exclusivamente moral, no se encuentra sólo, como hemos visto, en las piezas destinadas a las señoritas de Saint-Cyr, donde sería explicable por su finalidad especial, sino también en las otras. En las tragedias para Saint-Cyr es más bien el moralismo bíblico y en las anteriores el de la baja antigüedad los que inspiran dicha concepción del acaecer. Pero en ambos casos destaca un motivo que no asoma en las fuentes de inspiración, o bien muy débilmente: el de la omnipotencia del soberano, motivo principal en el absolutismo barroco. El príncipe es sobre la tierra como Dios, y ya hemos encontrado el parangón entre ambos en el pasaje de *Esther* que hemos citado en la página 352, con el cual concuerda la descripción que hace de Dios como un gran rey moral:

L'Eternel est son nom, le monde est son ouvrage;
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,

[31] Yo admiro al rey victorioso a quien su valor conduce triunfante por todas partes; pero el rey prudente que odia la injusticia, que no consiente que el pobre gima bajo la ley del rico imperioso, es el más hermoso regalo del cielo. La viuda confía en su defensa; es el padre del huérfano, y las lágrimas del justo que implora su poder son preciosas para él (*Esther*, 3, 3).

[32] Ignoráis la embriaguez del poder absoluto, y la voz meliflua de los cobardes aduladores, muy prestos a deciros que las leyes más santas, dueñas del pueblo vil, obedecen a los reyes; que un rey no tiene más freno que su propia voluntad, y que debe inmolarlo todo a su suprema grandeza...

Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois... (*Esther*, 3, 4)[33]

Algo semejante encontramos en el coro final del primer acto de *Athalie*, que le recuerda a uno aquellos períodos magníficos de Bossuet al principio de la oración fúnebre por la reina de Inglaterra, Enriqueta María de Francia, que se extinguen en un verso de salmo: *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui iudicatis terram*; oración que fué pronunciada en 1669, en la primera época de esplendor del rey y de Racine, veinte años antes de *Esther*.

En las tragedias del clasicismo francés reina, como resulta de todo lo dicho, el más estricto aislamiento de los personajes y los episodios trágicos respecto a lo inferior. Del cortejo mismo del príncipe son seleccionadas unas pocas figuras, las indispensables para la acción: ministros o personas de confianza, y todo lo demás es *on*. Del pueblo se habla muy rara vez, con las expresiones más generales; faltan casi por completo detalles sobre el curso diario de la vida, sobre el reposo, la comida y la bebida, sobre el tiempo, el paisaje y la hora del día, y cuando se presentan aparecen fundidos en el estilo elevado. Sabemos ya, por la violenta polémica de los románticos contra este estilo, cuya expresión más enérgica e ingeniosa la encontramos en el poema de Víctor Hugo "Réponse à un acte d'accusation" (en *Contemplations*), que no conviene designar un instrumento de uso diario con una palabra común, con una denominación corriente. De los versos, casi excesivamente elocuentes, en los que da rienda suelta a su habilidad contra el ideal clásico de sublimidad, me ha quedado en la memoria un verso particularmente característico:

On entendit un roi dire: Quelle heure est-il?[34]

Algo así (que ocurre en el *Hernani*, de Hugo) sería en efecto incompatible en absoluto con el estilo elevado de Racine.

En esta sublimidad que los aísla y los mantiene aparte, los príncipes y princesas de la tragedia se entregan a sus pasiones. Sólo penetran en sus almas las consideraciones más altas, liberadas de la confusión de lo diario, purificadas del olor y del sabor de lo cotidiano, y de esta manera se reservan para los movimientos más fuertes. El poderoso efecto que producen las pasiones en las obras de Racine, y también en las de Corneille, descansa en buena parte en el aislamiento atmosférico del episodio que hemos venido describiendo,

[33] Se llama el Eterno, y el mundo es su obra; oye los suspiros del humilde a quien se ultraja, juzga a todos los mortales con la misma ley, e interroga a los reyes desde lo alto de su trono...

[34] ¿Oyóse a un rey decir: Qué hora es?

y se puede comparar con la reconstrucción aislada de las condiciones más favorables que suele practicarse en la experimentación moderna: uno puede ver el episodio completamente tranquilo y sin interrupciones.

En la esfera moral la propensión a la separación estamental de los estilos está llevada tan lejos, que las consideraciones prácticas y los reparos suscitados por la situación provienen de personajes de una esfera relativamente inferior: los héroes y las heroínas principescos permanecen aparte: su apasionada sublimidad desdeña toda reflexión práctica. En *Bérénice* es Phénice, la confidente, quien aconseja a la reina no desanimar por completo a Antiochus, ya que Titus aún no se ha declarado abiertamente (1, 5); y en la misma pieza es Arsace, hombre de confianza de Antiochus, quien llama la atención de su rey sobre la alternativa, ventajosa para él, en que se encuentra Berenice: según la opinión de Arsace, ella debe casarse con Antiochus, ya que Titus la abandona (3, 2). Semejantes apreciaciones calculadoras de la situación son demasiado bajas para que puedan encontrar sitio en el alma del príncipe, movida por pasiones sublimes, y además se revelan como falsas. El mismo sentimiento estilístico ha movido a Racine a no poner en la boca de la misma Fedra la calumnia de Hipólito, como sucede en su modelo, el *Hipólito* de Eurípides, sino en labios de su nodriza Oenone. Nos lo dice en el prefacio:

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles. . .[35]

Sin embargo, me parece que Racine en este pasaje, en el que intenta defender el valor moral de la tragedia contra los ataques provenientes del lado devoto-cristiano, da un giro en exceso "vitruoso" al pensamiento. No es precisamente la maldad moral lo incompatible con la sublimidad de su héroe principesco, sino el cálculo de la ventaja, bajo y práctico.

Otra característica muy esencial de la sublimidad de los personajes trágicos es su intangibilidad corporal; todo lo que ocurre a su

[35] Hasta he tenido buen cuidado de hacerla menos odiosa de lo que es en las tragedias de los antiguos, donde toma por sí misma la determinación de acusar a Hipólito. He creído que la calumnia tenía algo de demasiado bajo y demasiado negro para ponerla en boca de una princesa que, por lo demás, tiene sentimientos tan nobles y virtuosos. Esta bajeza me pareció más propia de una nodriza, que podía tener inclinaciones más serviles. . .

cuerpo debe ocurrir en un estilo elevado, y debe quedar excluído todo lo bajo y criatural. Corneille mismo parece haber tenido la sensación de lo mucho que excedía en este sentido el sentimiento estilístico de su época a toda la tradición, incluso la de la antigüedad. Cuando su *Théodore* fracasó, se achacó en parte la causa del fracaso a la circunstancia de que en la pieza se habla del peligro de prostitución de la heroína.

> Dans cette disgrâce —así dice él en su "Examen" (*Oeuvres*, ed. Grands Ecrivains, V, 11)— j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Eglise, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme. . .[36]

También es incompatible con la idea clásica francesa de la sublimidad toda muestra de caducidad corporal propia de la criatura; tan sólo la misma muerte, como suceso de alto estilo, es indispensable, pero ningún héroe trágico debe ser viejo, estar enfermo, caduco o deformado. En este escenario no hay ni Lear ni Edipo, o tendrán que someterse a las exigencias del sentimiento estilístico dominante. En el prólogo a su *Edipo*, Corneille habla de su modelo Sófocles:

> Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquiême acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames. . . j'ai tâché de rémédier à ces désordres. . . (*Oeuvres*, VI, 126) [37]

Uno siente, por el tono de ambas citas, que Corneille no se sometió sin contradicción interior al sentimiento estilístico de la época de Luis XIV. En su primera y, con mucho, más impresionante obra maestra, el *Cid*, hay un Don Diego abofeteado y, al menos por un instante, viejo desvalido, y en *Attila*, que fué escrita

---

[36] En esta desgracia debo congratularme de la pureza de nuestra escena, viendo que una historia que es el más bello ornamento del segundo libro de San Ambrosio se consideraba demasiado licenciosa para ser tolerable. ¿Qué hubieran dicho, si, como el gran Doctor de la Iglesia, hubiera mostrado yo a esta virgen en el lugar infame. . .

[37] Una vez que lo hube mirado más de cerca y con algo más de detenimiento que cuando lo escogí, me entró miedo. Me di cuenta de que lo que en aquellos lejanos siglos había pasado por prodigioso, podía ser considerado en el nuestro como horrible, y que esta descripción elocuente y minuciosa de la manera que tuvo el príncipe de saltarse los ojos, y el espectáculo de estos mismos ojos vaciados, cuya sangre le resbala por el rostro, descripción que ocupa todo el acto quinto en aquellos originales incomparables, sublevaría la delicadeza de nuestras damas. . . he tratado de evitar estos desórdenes. . . (Oeuvres, VI, 126).

en tiempo de Racine y de Boileau, el héroe muere de una hemorragia nasal, con gran sorpresa de los contemporáneos. En las tragedias de Racine hubiera sido inconcebible algo semejante. Para su generación era obvio que lo corporal y natural, o lo criatural, sólo podía ser tolerado en la escena cómica y dentro todavía de ciertos límites. También en las tragedias de Racine aparece un héroe viejo, Mithridate, pero es una figura sublime por excelencia, y su edad da ocasión a trazos estilísticos del género siguiente:

> Ce coeur nourri de sang, et de guerre affamé,
> Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime
> Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime... (2, 3)[38]

Finalmente, es también el sentimiento de la decencia corporal —la cual, para una sensibilidad moderna, está en raro contraste con la pasión amorosa, desatada por dondequiera— lo que ha incitado a Racine a suavizar el género de acusación lanzado contra Hipólito (en *Phèdre).* Dice así en su prólogo:

> Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.[39]

Aquí podemos ver un contraste muy general con la antigüedad: en las obras antiguas el amor raramente es un tema de estilo elevado; cuando aparece sin conexión con otros motivos divinos y del destino, es decir, como tema principal, es materia de poemas de nivel medio. Pero tan pronto como se habla de él, ya sea en obras épicas elevadas o en las trágicas, se menciona sin temor alguno lo corporal. Con la tragedia francesa ocurre precisamente lo contrario. Ha acogido la concepción sublime del amor tal como se desarrolló en la Edad Media, no sin influencia de la mística, en la cultura cortesana, y adquirió luego más amplio desenvolvimiento en el petrarquismo. Ya en Corneille, el amor es un motivo trágico-elevado, y bajo la influencia de las novelas de amor desplaza casi todos los demás temas dignos. Racine le confiere aquella fuerza poderosa que precipita a los hombres de su derroteros y los aniquila. Y, sin embargo, apenas si puede percibirse un hálito de lo que el gusto de aquel

---

[38] Este corazón nutrido de sangre y ávido de guerra, no obstante el peso de los años y de la fatalidad que se ceba sobre mí, lleva consigo a todas partes el amor que lo une a Monime... (2, 3).

[39] Hipólito es acusado, en Eurípides y en Séneca, de haber violado efectivamente a su suegra: *vim corpus tulit.* Pero aquí es acusado solamente de haber tenido esta intención. He querido evitar a Teseo una confusión que hubiera podido hacerla menos agradable a los espectadores.

tiempo consideraba como bajo e inconveniente: la corporalidad y la sexualidad.

Las reglas de la unidad contribuyen en forma considerable en la separación y el aislamiento del episodio trágico. Limitan al mínimo el engarzamiento del episodio en su ambiente. En un mismo lugar, en el corto espacio de tiempo de veinticuatro horas, con una acción desprendida por entero de sus lejanas ramificaciones, la raigambre histórica, social, económica y comarcal del acaecer puede tan sólo ser expresada por medio de indicaciones de un carácter muy general. Es admirable la forma en que Racine, con los medios exiguos y a base enteramente de la acción misma, creaba una atmósfera; sólo en *Phèdre* y *Athalie* consigue, de la manera más feliz que el tiempo y el espacio, en la primera mítico-griegos, en la segunda bíblicos, se aproximen a lo absoluto y extrahistórico.

Son muy raras las escenas de un momento determinado, explicado en sus peculiaridades de hora y paisaje. Se puede citar el pasaje de *Britannicus* (2, 2) en que Nerón describe la llegada nocturna de Junie; es un trozo magistral y demuestra, como el otro del que hablaremos en seguida, que no es por pobreza poética por lo que Racine ha presentado tan parsimoniosamente imágenes "del momento" de este género. Dicho pasaje, sin embargo, se halla estrictamente encajado en la construcción psicológica de la acción principal, y lleva el sello del estilo de la época, amiga de generalizaciones y de circunloquios, especialmente en aquellos versos que describen las vestiduras nocturnas de Junie:

> Belle sans ornement, dans le simple appareil
> D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil...[40]

El otro pasaje a que me refiero es el del paisaje matinal de la primera escena de *Iphigénie,* imitación de Eurípides. Contiene el magnífico verso:

> Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune,[41]

y es único en su género por su concreción realista del momento (el rey despertando a un sirviente dormido). Pero también este pasaje se basa por completo en el curso psicológico de la acción principal: su contenido afectivo no tiene finalidad propia, y su expresión verbal no tiene nada de espontaneidad realista; es elevado y cuajado de metáforas. En general, podríamos decir que la unidad de

---

40 Bella sin ornamentos, con el arreglo sencillo de una belleza que acaba de ser arrancada al sueño...

41 Pero todo duerme: el ejército, y los vientos, y Neptuno.

tiempo y de lugar eleva la acción por encima de lo temporal y lo espacial: el lector o el oyente tienen la impresión de un escenario absoluto, mítico y no circunscribible terrenalmente. Ya no es el aventurero el "en ninguna parte" de la novela amorosa, poblado de amantes en una forma pedante y absurda: de esto se libera Racine bien pronto. Es un escenario alto y aislado, en el cual los personajes trágicos, sustraídos a todo suceso trivial y dialogando en estilo sublime, se entregan a sus apasionados sentimientos.

La tragedia clásica de los franceses presenta el límite extremo de la separación estilística, del desprendimiento de lo trágico de lo cotidiano-real, a que ha llegado la literatura europea. Su concepción del hombre trágico y su expresión verbal son producto de una educación estética, cada vez más distanciada de la vida media de su época. Pero esto es un descubrimiento moderno, aunque ya no muy nuevo. La teoría estética de la época nada sabía de esto. Para fundamentar, alabar o defender las tragedias de Racine y otras semejantes usaba expresiones como naturaleza, razón, sano entendimiento humano y verosimilitud. A su siglo y aun al siguiente, les pareció que en las obras de Racine se había logrado *le naturel, la raison, le bon sens* y *la vraisemblance,* junto con *la bienséance* y la perfecta imitación de la antigüedad, que a veces sobrepasaba a su modelo. Necesitamos interpretar este juicio, pues ya no es comprensible. ¿Cómo puede ser racional y natural realzar tanto a los hombres y hacerlos hablar en forma tan estilizada? ¿Es verosímil, acaso, que se desarrollen crisis en tan breve tiempo y tan sin impedimentos, y que todos los sucesos importantes confluyan en el mismo espacio? Todo espíritu imparcial, es decir, todo el que no haya crecido desde la niñez y desde la escuela entre aquellas obras maestras, de forma que experimente como naturales sus peculiaridades más asombrosas, habrá de contestar que no. El hecho de que en el siglo XVII el arte de Racine no sólo fuera tenido por magistral y arrebatador, sino también por racional, ajustado al buen sentido humano, natural y verosímil, es cosa que sólo puede explicarse por la perspectiva de la época misma: disponía de pautas diferentes de las nuestras para medir lo racional y lo natural. Cuando juzgaban el arte de Racine, lo comparaban con el de la generación inmediata precedente. Entonces se daban cuenta de que las tragedias de Racine se componían de pocos sucesos, simples, claramente conectados unos con otros, mientras que los predecesores habían acumulado en exceso episodios extraordinarios y aventuras; que, además, las situaciones y los conflictos espirituales en los que los personajes de Racine se hallaban envueltos eran de una sencillez ejemplar, de una validez univer-

sal, mientras que en las generaciones inmediatamente precedentes estaban de moda, en parte por influencia de Corneille, los conflictos demasiado heroicos, exagerados e inverosímiles, y, en parte bajo la influencia de las "preciosas", las extravagancias de una galantería sentimental y pedante.

Todavía recibimos el eco del combate contra las corrientes precedentes en muchas polémicas de Boileau, en las primeras comedias de Molière y en los prólogos de Racine, especialmente en los de *Andromaque, Britannicus* y *Bérénice*. Y en Boileau y Racine podemos ver también hasta qué punto y de qué modo eran venerados como modelos los poetas antiguos. Es la simplicidad del episodio y la elegancia de la expresión lo que encantaba en el teatro griego a la *élite* del tiempo de Racine. Varias décadas antes, hacia la época de la juventud de Corneille, cuando los círculos de la corte y los de la mejor sociedad urbana comenzaron a interesarse por el teatro, ya se habían adoptado las reglas de la unidad, primordialmente a causa de una interpretación de la verosimilitud que no es corriente entre nosotros: se consideraba inverosímil que en las pocas horas que duraba una representación, en la escena espacialmente limitada y alejada tan sólo unos cuantos pasos del espectador, se desarrollaran sucesos muy separados entre sí en el tiempo y en el espacio. Esta verosimilitud no se refiere, por consiguiente, a los sucesos mismos, sino a su reproducción en la escena, a la posibilidad de la ilusión escénica; y el estado técnico del teatro francés, particularmente en la primera mitad del siglo, era tal que apenas si podían ser sugeridas convenientemente grandes variaciones en el escenario. Pero en cuanto se adoptó definitivamente, por dichos motivos y por el afán de imitar a los antiguos, la unidad de lugar y la convención de las veinticuatro horas, los episodios hubieron de ser ordenados de tal manera que se ajustaran a estas premisas, faena en la cual Racine es precisamente un maestro. La acción se desarrolla cómoda y naturalmente en Racine dentro de los marcos dados; y si él ha impulsado al máximo el aislamiento del escenario y la exclusión del ámbito de la acción de todo lo bajo, externo y diverso, fué sin duda con el objeto de preservar, dentro de las condiciones dadas, el reglamento de la unidad, la naturalidad del efecto.

Acto seguido, empero, y esto es desde luego lo más importante, debemos tener presente que en la época de Racine se tenía otra idea de lo natural que en épocas posteriores. No se contraponía el concepto de lo natural al de civilización, no se lo identificaba con la idea de culturas primitivas, con la mentalidad popular o con el paisaje libre, sino con una casta de hombres culta, que se comporta

con gran dignidad, que se amolda sin dificultad a toda situación de la vida, por muchas condiciones previas que reclame: o sea, en el sentido en que todavía alabamos a veces en un hombre cultísimo lo natural de su ser. Lo natural significaba, aproximadamente, lo mismo que lo racional o lo conveniente. En este sentido uno se sentía, con razón o sin ella, en consonancia con las épocas florecientes de la cultura antigua, que había disfrutado en forma ejemplar estas ventajas de la armoniosa educación racional natural. Bajo Luis XIV, se tuvo el ánimo suficiente para sentir la cultura propia como ejemplar, junto con la de la antigüedad, y se impuso también esta concepción a Europa.

Se siguió edificando sobre la base de esta idea, a cuyo tenor lo natural se ofrece como producto de la cultura y la crianza, y llegó a considerarse también como natural lo que mueve el corazón del hombre en todos los tiempos y circunstancias: sus sentimientos y pasiones. Lo natural era, al mismo tiempo, lo "humano-eterno". Se vió la más alta misión de la poesía en la expresión de lo "humano-eterno" y se creía que se manifestaba con mayor claridad y pureza en las alturas soledosas de la vida, que no en el tumulto histórico bajo y confuso. Pero esto, a su vez, produjo una limitación de lo humano-eterno; sólo las grandes pasiones siguieron siendo un tema posible, y el amor, para ser representable, tenía que revestir las formas concordadas con las ideas de entonces sobre el máximo decoro.

En todo caso, en la época de Luis XIV lo natural es algo puramente psicológico y, dentro de lo psicológico, algo permanente: es sinónimo de lo eternamente humano. Si se lo expresó con las formas del sentir de la época fué para acuñar a ésta arquetípicamente, como representante de lo humano-eterno, junto al cual o por encima sólo las épocas florecientes de las culturas antiguas podrían figurar. Forma también parte del sentir de la época el realzamiento barroco de los personajes principescos. La metáfora antigua y la cortesano-medieval estaban ya desde el siglo XVI al servicio del absolutismo ascendente, y la superhombría del Renacimiento cristalizó en el barroco en la imagen del monarca. La corte de Luis XIV representa el punto culminante en la evolución del absolutismo, tanto en sí mismo como por su atuendo; la persona del rey, rodeada de la gran sociedad de los nobles feudales de antaño, cuidadosamente escalonada según los rangos —de los nobles feudales que, desposeídos de su poderío y de su función original, ya no son más que cortejo del rey—, presenta la imagen perfecta del príncipe absoluto, barrocamente realzado. La *ville* era la continuación de la corte, pues la alta burguesía

parisiense también veía en el rey su centro de gravedad social, y las fronteras entre la *cour* y la *ville* no estaban rígidamente trazadas. Los príncipes y princesas de la casa real participaban asimismo en el realzamiento, y también, en menor escala, los que representaban al rey en los más altos puestos del ejército y de la administración. El rey y su corte conquistaron, dentro y fuera de Francia, la consideración general de modelo ideal, imitable por las jerarquías inferiores. La vida del rey que transcurre siempre en público, unida al mantenimiento incesante, en cada palabra y en cada gesto, del encumbramiento de la situación y de la índole del trato entre aquél y su cortejo, sólidamente reglamentado y hecho natural por la costumbre y la educación, representan una obra de arte social que se refleja en numerosos documentos de la época y que ha sido a menudo excelentemente descrita, particularmente en el estudio de Taine sobre Racine (*Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 109-163). Lo importante e imponente es la concordancia de la dignidad exterior y la interior, exigida constantemente de las personas que formaban parte de la corte, y también manifestada por ellas sin cesar, si bien no disfrutaban más que de una porción muy limitada de libertad. El más completo dominio de sí, ponderación exacta de la situación y del lugar de cada uno en ella, rigurosa compostura en cada palabra y en cada ademán, elaborada hasta en lo más sutil y, no obstante, espontánea: estas excelencias apenas si han logrado jamás una perfección tan acabada como en la corte francesa de la segunda mitad del XVII, y se manifestaron en las formas de vida y de lenguaje del barroco tardío, donde volvieron a lucir con brillo, cobrando además una elegancia y un calor que antes no poseyeron.

Ésta es la sociedad, éstas son las formas del barroco tardío, impregnadas de nueva elegancia, y, sobre todo, ésta es la exaltación de las figuras principescas que reflejan las tragedias de Racine. Un halo de dignidad irradia de todos sus héroes; *ma gloire* es una palabra que emplean a menudo para designar la intangibilidad de su dignidad corpórea o espiritual, pues su dignidad no es tan sólo algo externo, sino una parte constitutiva de su ser, lo que, especialmente en las mujeres —piénsese en Monime—, alcanza una expresión admirable. Todo esto lo ha puesto de relieve Taine con su manera penetrante, aunque me parece que el juicio que con tales consideraciones obtiene sobre Racine resulta, sin embargo, un tanto unilateral. Pero, en todo caso, ha sido el primero en emplear el método sociológico, que resulta indispensable para el entendimiento de la literatura del gran siglo en su perspectiva histórica. Sin una comprensión de la situación social no podría uno explicarse cómo

la exaltación y el arabesco barroco de la expresión podían alcanzar la consideración de modelos e irradiar en una época que, en tantos respectos y en tantos campos, filosófico, científico, político, económico e incluso social, posee un carácter racionalista moderno y hasta sirvió de fundamento, en distintas formas, para los métodos racionalistas modernos. Ni tampoco cómo la crítica de la época llegó a juzgar dichas formas barrocas e hiperbólicas con el patrón de la razón y buen sentido, admirando unas y rechazando otras y dando muestras en la ocasión de muchísimo gusto y de comprensión artística sin percatarse de la contradicción que el mundo formal barroco, en su totalidad, implica para un enjuiciamiento puramente racional. Este mundo formal es la expresión de una parte bien circunscrita de la sociedad, que vivía en condiciones muy especiales y cuya importancia funcional era mucho menor de la que podía suponer el prestigio de que gozaba. El sentido histórico del absolutismo perfecto no radica tanto en la creación de un gran monarca encumbrado y rodeado de una gran corte, como en agrupar las fuerzas de la nación, destruir las tendencias centrífugas, organizar unitariamente la política, la administración y la economía. La corte es, por así decirlo, no más que un producto accesorio de este proceso, y debe su existencia no a una función que hubiera que realizar necesariamente, sino al hecho de que los nobles confluyeron hacia el rey, porque en otro lugar carecían de función en absoluto. Tan sólo a partir de su nueva forma de existencia en torno al rey surgió para ellos la función de servidores de la corte. Si nos fijamos no sólo en la corte, como exponente de la cultura clásica francesa, sino también en la *ville*, como no cabe menos, nos encontraremos con que también ésta es una pequeña minoría que, sin dejar de ejercer por ello una influencia matizadora en el gusto de la época, no poseía conciencia alguna, positivamente burguesa, de sí misma, ni en el terreno político ni en el estético. La *ville* y la *cour* concuerdan en dos características muy importantes, de las que ya hablamos al comienzo del capítulo: que sus componentes eran gente culta, es decir, ni doctos como los especialistas, ni rudos e ignorantes como el pueblo, sino bien educadas y provistas de los conocimientos adecuados para emitir un juicio con gusto; y que en ambas se tendía al ideal del *honnête homme*, no especializado y carente de profesión, considerando también la procedencia burguesa como *un rang qu'on tient dans le monde.*

Por el carácter especial de la minoría a la cual se dirigía la literatura clásica francesa, y muy particularmente por su imagen ideal de la sociedad, podemos comprender en mayor o menor grados la

moda de las formas barrocas y encumbradas y también su fusión con las categorías racionales del gusto. Por el gusto del público de *élite*, de la sociedad culta en el círculo próximo y remoto de la corte, puede explicarse también la separación radical de lo trágico y del realismo, de cuya separación las formas barrocas, exaltadoras del hombre trágico, no representan más que un síntoma particularmente notorio. La separación clásica francesa de los estilos significa mucho más que la mera imitación de la antigüedad, en el sentido de los humanistas del siglo XVI; el modelo antiguo es sobrepasado y se produce una ruptura tajante con la milenaria tradición popular cristiana de la mezcla de estilos. El ensalzamiento del personaje trágico *(ma gloire)* y el culto de las pasiones llevado al máximo son precisamente anticristianos. Esto lo han reconocido con gran justeza los teólogos de la época que enjuiciaron el teatro, especialmente Nicole y Bossuet. Oigamos algunas palabras de las *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, que Bossuet escribió en 1694:

> Ainsi tout le dessin d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris de belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même (I Sec. del cap. 4).[42]

Esto es completamente verdad, al menos desde el punto de vista del teólogo; la pasión de amor, tal como la representa la tragedia de Racine, es arrebatadora e induce al espectador, a pesar del desenlace trágico, a la admiración e imitación de destinos tan grandes y sublimes. Este caso se presenta con el mayor vigor en *Phèdre:* aunque tenga algo de una cristiana —como se ha dicho frecuentemente y como lo sentía el mismo Racine— a quien Dios rehusa su gracia, la impresión en su conjunto no es en manera alguna cristiana. Todo corazón joven y sensible queda prendado de admiración por su gran pasión, que todo lo desprecia y lo olvida. No menos acertadas, y aún más perspicaces, son las palabras de Bossuet sobre la *gloire:* se refieren al ensalzamiento del personaje trágico, lo que, cristianamente hablando, no es más que *superbia.*

Pero tampoco Bossuet o Nicole hubieran podido trabar amistad con el teatro popular y cristiano de la mezcla de estilos, cuyas representaciones habían sido prohibidas un siglo antes por el Parla-

---

42 Así, pues, toda la intención del poeta, toda la finalidad de su trabajo, consiste en hacernos concebir un amor como el suyo hacia las personas bellas, y que las sirvamos como si fueran deidades; en una palabra, que les sacrifiquemos todo, exceptuando quizá la gloria, cuyo amor es más peligroso todavía que el que se siente hacia la misma belleza.

mento de París; se hubiera rebelado su sentimiento ético-estético del estilo. Ellos mismos participaban del gusto de la época, separador de estilos. La literatura cristiana del siglo XVII francés, grande e importante (la cual es considerada, con razón, si se la compara con las crisis de la fe del siglo XVI y con la Ilustración del siglo XVIII, como ortodoxa), es en su totalidad de un tono alto y elevado, e intensifica estas cualidades en el curso del siglo: elude toda palabra "baja", todo realismo concreto, y toma parte por sí misma en el ensalzamiento de los personajes principescos, dando la impresión, casi todas sus obras, de haber sido escritas para una *élite*, para la *cour et la ville.*

Ya se sabe cuán imperiosa ha sido la hegemonía del estilo clásico francés en toda Europa. Tan sólo mucho más tarde, y bajo condiciones totalmente distintas, han podido volver a reunirse la gravedad trágica y la realidad cotidiana.

XVI

LA CENA INTERRUMPIDA

On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon coeur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux: perfides larmes!

"Ah, Dieu", m'écriai-je, "vous pleurez, ma chère Manon; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines!" Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

A peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père...[1]

El texto corresponde a *Manon Lescaut,* del Abate Prévost. La novelita apareció en 1731, o sea un poco antes de las *Lettres anglaises,* de Voltaire, y del libro sobre los romanos, de Montesquieu.

La situación en que se encuentran al comienzo de la escena los dos personajes que aparecen en ella, Manon y el caballero des Grieux, es la siguiente: el caballero, mozo de diecisiete años, de

---

[1] Nos sirvieron la cena. Me senté a la mesa de muy buen humor, pero a la luz del candil colocado entre ella y yo, creí notar cierta tristeza en el semblante y en los ojos de mi amada. Esta idea me infundió tristeza a mí mismo. Observé que sus miradas se fijaban en mí de una forma muy distinta de la habitual. No podía discernir si era amor o compasión, aunque me pareció que se trataba de un sentimiento dulce y lánguido. La contemplé con igual atención; y quizá tuviera ella la misma dificultad para juzgar por mis miradas sobre el estado de mi corazón. No pensábamos ni en hablar ni en comer. Finalmente, vi caer unas lágrimas de sus hermosos ojos: ¡pérfidas lágrimas!

"¡Ah, Dios! —exclamé—. ¡Lloráis, querida Manon; estáis afligida hasta el punto de derramar lágrimas, y no me decís ni una sola palabra sobre vuestras penas!" No me respondió sino con algunos suspiros que aumentaron todavía mi inquietud.

buena familia, que acaba de terminar sus estudios, vió unas semanas antes casualmente, en la posta de Amiens, a Manon, más joven que él todavía, cuando iba a ser conducida a un convento. Se escapa con ella a París. Allí viven los dos placentera e idílicamente, hasta que se les acaba el dinero; en esta situación Manon traba relaciones con un vecino muy rico, arrendador de contribuciones, que informa por su lado a la familia del caballero. Éste se entera casualmente, en la mañana del mismo día en que debe ser secuestrado, de la relaciones de Manon con el arrendador, lo que le deja perplejo. Sin embargo, vencen la confianza ingenua y el enamoramiento, y se da por satisfecho con una inocente explicación (a saber, que Manon ha conseguido dinero de sus parientes por mediación del arrendador, y quería darle una sorpresa). Cuando vuelve de noche a casa, no le dirige pregunta alguna, porque espera que ella empiece a hablarle del asunto. Con este humor alegremente expectante, aunque un poco inseguro, se sienta a la mesa. Como la novela entera está concebida como relato del caballero, es él mismo quien nos informa sobre la escena.

Ésta es vivaz, dramática, casi teatral en su construcción, y muy sentimental: tres partes se pueden distinguir en ella. La primera contiene la muda tensión de los dos, que, con una bujía de por medio, están sentados a la mesa y se observan disimuladamente, sin comer. Siente el caballero que ella está oprimida, lo cual hace vacilar rápidamente su buen humor; intenta penetrar las causas de su tristeza, se desasosiega, pero en su intranquilidad hay más de participación amorosa en el disgusto de la amada que desconfianza. En la forma en que intenta explicarse sus sentimientos, en la tierna descripción de la figura de Manon, e incluso en los reproches que él, como narrador que ya conoce el curso de la acción, insinúa aquí y allá *(perfides larmes!)*, se manifiesta su enamoramiento apasionado y sin malicia, a pesar de todos los motivos de sospecha. En el ánimo ligeramente agitado de Manon, conjeturamos una mezcla de dolor ante la próxima separación (pues ella lo ama a su manera), quizá

Me incorporé temblando, la conjuré, con toda la insistencia del amor, a que me descubriera el motivo de su llanto, y vertí lágrimas al mismo tiempo que enjugaba las suyas: estaba más muerto que vivo. Hasta un bárbaro se hubiera enternecido con los testimonios de mi pena y mi temor.

Estando así, ocupado de ella por completo, oí el ruido de varias personas que subían las escaleras. Llamaron suavemente a la puerta. Manon me dió un beso y, escapándose de mis brazos, entró rápidamente en el gabinete, que cerró tras sí. Me figuré que, por no mostrar su aspecto un poco desordenado, había querido ocultarse a los ojos de los extraños que habían llamado. Yo mismo fuí a abrirles.

Apenas había abierto, me vi sujetado por tres hombres, en quienes reconocí a los lacayos de mi padre...

un poco de remordimiento y, desde luego, miedo de que pueda adivinar algo de su traición, pues también nota ella que él no está como otras veces.

El contacto instintivo entre dos personas tan jóvenes, tan íntimamente ligadas, alcanza una excelente expresión en este acto mudo, totalmente impregnado de sensualidad, aun cuando no se hable en rigor de temas eróticos. Y ahora que la contempla como un lejano pasado, el narrador toma la escena, tàn de comedia, en la que se le tendió un lazo tan vulgar y ridículo, muy sentimental y patéticamente *(juger de la situation de mon coeur)*.

Con las lágrimas se deshace la tensión muda, y empieza un segundo acto, muy agitado. Des Grieux no puede verla llorar, y cuando no le contesta a sus apremiantes preguntas, llenas de amoroso reproche, más que con sollozos, pierde toda serenidad. Se incorpora, tembloroso, y mientras la acosa a preguntas e intenta secar sus lágrimas, empieza también a llorar. En el recuerdo volverá a formar esta escena muy a lo serio y sentimentalmente *(un barbare aurait été attendri...)*. Las lágrimas empiezan a cobrar importancia en la literatura del siglo XVIII, importancia de que antes no gozaron como motivo independiente. Se utiliza su poder efectista, que se mueve en las fronteras de lo psíquico y lo sensible y parece lo más apropiado para provocar el género de excitación entonces de moda, mezcla de erotismo y sensiblería.

Particularmente, las lágrimas aisladas, que caen de los ojos o ruedan por las mejillas de una bella naturaleza femenina, fácilmente impresionable y fácilmente inflamable, fueron las preferidas por el arte plástico y por la literatura. Se las contempla, se goza de ellas una a una, *on les voi tomber des beaux yeux*, y son apreciadas, como si dijéramos, por la cantidad, valiéndose de la expresión, que si no aparece en nuestro caso es muy frecuente, de *quelques larmes*, difícilmente interpretable sin pedantería y, no obstante, sintomática en el más alto grado de la situación estilística y sensiblera de la época. Este giro procede, sin duda, del preciosismo, y me llamó la atención por primera vez en la dedicatoria de *Andromaque* a Madame, la prematuramente fallecida Enriqueta Ana de Inglaterra, donde Racine escribe: *...on savait enfin que vous l'aviez* [su tragedia] *honorée de quelques larmes...* Aquí la limitación cuantitativa expresa el alto rango de la princesa, que hace un gran honor a la tragedia de Racine, al dedicarle "algunas" lágrimas. Por el contrario, en el siglo XVIII, *quelques larmes* son muestra de una turbación erótica efímera, que requiere consuelo: estas lágrimas *qu'on verse, qu'on fait tomber*, o *qu'on cache*, piden ser enjugadas.

Ahora empieza el tercer acto. Se oyen pasos de hombres que suben la escalera y llaman a la puerta. Manon lo besa rápidamente una vez más (él no ha olvidado, a pesar de los años, el beso); luego se le escapa y desaparece en la habitación contigua. El caballero no tiene sospecha de nada todavía; ella está *un peu en désordre*, sea porque se ha puesto a cenar en *négligé*, sea porque la precedente escena, muy movida, ha estropeado un poco su apariencia externa: nada más natural que intente sustraerse a las miradas de una visita extraña. El caballero mismo abre la puerta a los que llaman; son lacayos de su padre; lo agarran: el idilio amoroso ha terminado por esta vez. En esta ocasión queremos decir algunas palabras sobre el *désordre* de la *toilette* femenina: es cosa que en el siglo XVIII cobra también mayor acento que antes. Ya lo hemos encontrado noblemente perifraseado, en una escena de *Britannicus* (*dans le simple appareil / d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil*); ahora tales motivos son buscados y explotados. Desde la Regencia se puso muy de moda lo erótico-íntimo en las descripciones y en las alusiones, y durante todo el siglo, y no tan sólo en la erótica propiamente dicha, encontramos en la literatura motivos de este género: un idilio interrumpido, una ráfaga de viento, una caída, un salto, cualquier ocasión en que partes por lo general ocultas del cuerpo femenino quedan al descubierto, o en que éste muestre en su conjunto un "excitante desorden". Semejante forma de erotismo no se da en la época clásica, en los tiempos de Luis XIV, ni siquiera en la comedia: Molière nunca es obsceno. Ahora se juntan la intimidad erótica y la sentimental, y el erotismo penetra hasta en las anécdotas de la Ilustración filosófica y científica.

Todo el episodio de nuestro texto hace recordar, por su intimidad, el "marco casero" de muchas descripciones de fines de la Edad Media, pero falta por completo el elemento, tan importante en estas últimas, de lo criatural: está impregnado más bien de una elegancia suave y coqueta; y tanto el asunto como su representación están muy alejados de cualquier ahondamiento existencial. Como las ilustraciones de libros de los grabadores famosos, que hacia el mismo tiempo llegaban a la maestría, nos presenta una imagen lindamente encuadrada, vivaz e íntima, para la que puede emplearse la expresión de *intérieur*. *Manon Lescaut* y otras muchas obras contemporáneas o algo posteriores son ricas en *intérieurs* de este género, cuya pulcra elegancia, sensibilidad rica en lágrimas y frivolidad erótico-moral representan una mezcla única en su género. Escenas familiares o amorosas, en las cuales predomina a veces lo erótico y a veces lo sentimental, pero donde muy raramente falta por completo

alguno de estos elementos, proveen el asunto: los ropajes, los enseres, el decorado de los recintos, están descritos o indicados, siempre que la ocasión lo permite, con gran delectación en el colorido y el movimiento, y con esmerada coquetería.

No puede hablarse de separación estilística en estas obras: personajes de todas las condiciones, asuntos comerciales y, en general, cuadros culturales de la época de todas clases se entremezclan en la acción; los *intérieurs* son al mismo tiempo "cuadros de género". En *Manon Lescaut* se habla mucho de dinero, existen lacayos, posadas, prisiones, aparecen funcionarios, una escena ante el teatro está pintada con la exacta indicación de la calle, y pasa ante nosotros un transporte de prostitutas, que van a ser enviadas a América; todo transcurre en forma muy realista. Por otra parte, el autor desea que tomemos su historia en serio, y se esfuerza por imprimirle una forma altamente moral y trágica. Por lo que respecta a la moral, se habla muchísimo de honor y de virtud, y aunque el Chevalier se hace tahur, fullero y casi un chulo, no pierde nunca la costumbre de exteriorizar sentimientos nobles, y complaciéndose en consideraciones morales que, si bien a veces son excesivamente triviales y no muy limpias en el fondo, son tomadas muy en serio por el autor. Hasta Manon es, según su concepción, "propiamente" virtuosa; sólo que su índole es tal que ama el placer sobre todas las cosas... En el *Avis de l'auteur* se nos dice:

Elle connaît la vertu, elle la goute même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le chevalier des Grieux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue! [2]

Se trata de una corrupción trivial, a la que falta toda grandeza y dignidad, pero el autor no parece sentirlo así. La insensata esclavitud sexual del caballero y la amoralidad casi ingenua de Manon tienen algo de ejemplar, precisamente a causa de su trivialidad, y este carácter de ejemplaridad es el que ha hecho famosa, con razón, la novelita. Pero el Abate Prévost pretende a toda costa convertir

---

[2] Conoce la virtud y hasta le gusta y, no obstante, comete las acciones más indignas. Ama al caballero des Grieux con extrema pasión; sin embargo, el deseo de vivir en la abundancia y de brillar la obliga a traicionar sus sentimientos hacia el caballero, a quien abandona por un rico financiero. ¡Qué no habré tenido menester para interesar al lector e inspirarle compasión por las funestas desdichas que se abaten sobre esta joven corrompida!

a los personajes en héroes, que "propiamente" son buenos, y que se diferencian diametralmente de los bribones vulgares. El sentimiento vivaz de vergüenza que se apodera una vez del caballero al verse puesto en evidencia con todas sus trampas al descubierto le brinda oportunidad para declarar que posee un carácter muy particular y notable, que siente con mayor profundidad y riqueza que *le commun des hommes;* y, por lo que se ve, Prévost toma muy en serio esta interpretación patético-infantil de la pillería, concibiendo constantemente a sus héroes sentimental y patéticamente. *Adieu, fils ingrat et rebelle!,* exclama el padre dirigiéndose al caballero; *Adieu, père barbare et dénaturé!,* contesta el hijo. Éste es el tono de la *Comédie larmoyante,* que estuvo entonces de moda. Al vicio trivial corresponde una idea igualmente trivial de la virtud. Está enteramente limitada a la vida sexual, a su orden y desorden y, por consecuencia, resulta totalmente erotizada: lo que aquí se entiende por virtud no es pensable sin el aparato de las sensaciones eróticas.

El placer que el autor intenta provocar en el lector con la representación de la perversidad caprichosamente infantil y veleidosa de sus amantes es, en el fondo, una excitación sexual, constantemente interpretada como sentimental y moral, y cuyo ardor es malgastado en producir un moralismo sentimental. Esta mezcla se encuentra muy a menudo en el siglo XVIII; hasta la moral de Diderot está fundada en una sensiblería ferviente, en la que interviene lo erótico, e incluso puede percibirse algo semejante en Rousseau. El progresivo aburguesamiento de la sociedad, la estabilidad de las circunstancias políticas y económicas que conoció la mayor parte del siglo, la normalización y la seguridad de la vida en las clases medias acomodadas, la ausencia concomitante de preocupaciones políticas y profesionales entre la juventud que procedía de aquellas clases: todo impulsaba al desarrollo de las formas morales y estéticas que se desprenden de nuestro texto y de otros muchos parecidos. Cuando el orden social se reveló ante los ojos de todos como problemático, cuando empezó a vacilar y se derrumbó, gran parte de la sensibilidad burguesa se infiltró todavía en la nueva ideología revolucionaria, y se conservó hasta el siglo XIX.

Tenemos que habérnoslas, por consiguiente, en nuestro texto con un género de estilo medio, en el que se mezclan lo realista y lo grave. La novela tiene un desenlace trágico. La mezcla es muy amena, pero los dos elementos constitutivos, tanto lo realista como lo severamente trágico, son de una caprichosa superficialidad. Los cuadros realistas son abigarrados, variados, vivaces y concretos; no faltan representaciones de los vicios más ordinarios; pero la expresión

literaria se mantiene siempre amable y elegante. No se encuentra huella alguna de problematismo, el mundo social es una armazón dada, que se toma como es.

El nivel estilístico de los textos realistas destinados a la propaganda de la Ilustración es completamente distinto. Encontramos textos semejantes a partir de la Regencia, y se hacen cada vez más frecuentes en el curso del siglo, y más penetrantes cada vez en su polémica. El maestro es Voltaire. Elegimos para empezar un trozo bastante primerizo, que comprende la sexta de sus *Cartas filosóficas*, que redactó a base de sus impresiones de Inglaterra:

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez ressemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.[8]

Este cuadro de la Bolsa de Londres no está propiamente escrito con una intención realista; no se nos dice sino muy a bulto lo que ocurre en la bolsa. La intención sería más bien la de insinuar ciertas ideas, que en su forma más ruda y seca vienen a decir lo siguiente: "la vida mercantil internacional, libre, dictada por el egoísmo de cada uno, es provechosa para la sociedad humana, une a los hombres en una actividad común y pacífica; por el contrario, las religiones son absurdas, aunque no fuera más que por la gran cantidad de ellas, cada una de las cuales afirma ser la única verdadera, y también por la falta de sentido de sus dogmas y ceremonias. No obstante, en un país donde haya muchas diferentes, que se vean en la necesidad de tolerarse unas a otras, no pueden causar grandes

[8] Entrad en la Bolsa de Londres, lugar más respetable que muchas cortes: veréis reunidos a los representantes de todas las naciones sin otra finalidad que la utilidad de los hombres. Allí, el judío, el mahometano y el cristiano tratan uno con otro como si pertenecieran a la misma religión, y no califican de infieles más que a los que quiebran; allí, el presbiteriano se fía del anabaptista, y el anglicano acepta la promesa del cuáquero. Al salir de estas asambleas pacíficas y libres, unos van a la sinagoga y otros a beber; éste va a bautizarse en una gran vasija en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; aquél manda cortar el prepucio de su hijo y que murmuren sobre el niño palabras hebreas que no comprende en absoluto; estos otros van a sus iglesias a esperar la inspiración divina con el sombrero puesto, y todos tan contentos.

daños, y pueden ser consideradas como locuras inofensivas. Peor es cuando se combaten y se persiguen unas a otras". Pero ya en esta seca exposición del pensamiento existe un ardid retórico, que no puedo eliminar por estar contenido en la concepción de Voltaire: la comparación despampanante entre religión y negocios, en la cual estos criterios son considerados superiores, práctica y moralmente. Ya la yuxtaposición de ambas cosas, como si estuvieran situadas en el mismo plano y fueran dos sectores de la actividad humana enjuiciables desde un mismo punto de vista, es algo más que una desfachatez, pues constituye un planteamiento del problema o, si se quiere, un intento de ordenación en el cual la religión pierde automáticamente lo que constituye su valor y su esencia: nos es presentada en una situación en la que resulta ridícula desde el primer momento. Es una técnica empleada con éxito por los sofistas y los propagandistas de todos los tiempos, y en la que sobresale Voltaire. Por eso no ha escogido en este pasaje suyo un establecimiento agrícola, o una oficina, o una fábrica, para mostrar las bendiciones del trabajo productivo, sino la Bolsa, donde se dan cita hombres de todas las razas y de todas las creencias.

La invitación a penetrar en la Bolsa se realiza casi solemnemente: nos dice que la Bolsa es un lugar que merece más atención que muchas cortes de príncipes, y designa a sus visitantes como los diputados de todas las naciones, que se reúnen en beneficio de la humanidad. Luego nos hace una descripción más detallada de los visitantes, considerándolos, primero, por su actividad en la Bolsa y, después, en su otra existencia, la privada, en cuyas dos ocasiones no descuida de destacar la diversidad de sus creencias. Mientras permanecen en la Bolsa, esta diversidad carece de importancia; no daña a los negocios. En tal ocasión se presenta la oportunidad para el juego de palabras con *infidèle*. Pero en cuanto han abandonado la Bolsa —estas reuniones pacíficas y libres, en contraste con las alborotadas reuniones de clérigos ergotistas— aparece la división de sus convicciones religiosas, y lo que hace un momento todavía era un todo, como si dijéramos, el símbolo de la cooperación laboriosa e ideal de la sociedad humana entera, se descompone en muchas partículas inconexas e incompatibles. El resto del párrafo está dedicado a la ágil descripción de varias de estas partículas. Los mercaderes que abandonan la Bolsa se dispersan; unos van a la sinagoga y otros a beber: la equiparación sintáctica nos muestra a ambas cosas como dos posibilidades parejas de matar el tiempo. Luego están caracterizados tres grupos de bolsistas creyentes: anabaptistas, judíos y cuáqueros, de todos los cuales Voltaire hace

resaltar lo puramente externo, totalmente distinto en cada caso, sin relación recíproca alguna y, al mismo tiempo, algo absurdamente cómico en los tres.

No es la índole peculiar de los judíos o de los cuáqueros, los fundamentos y la particular conformación de sus convicciones lo que nos presenta Voltaire, sino un aspecto de su ceremonial religioso, particularmente cómico, sobre todo para los no iniciados. Es también ejemplo de una acreditada técnica de propaganda, que con frecuencia es empleada más burda y malignamente que en este caso: podríamos denominarla la técnica del reflector. Consiste en iluminar potentemente una pequeña parte de un conjunto muy amplio, dejando empero en la oscuridad todo lo restante, que podría explicar y ordenar aquella parte, y que acaso serviría también de contrapeso a lo que se hace resaltar. Así, parece que se dice la verdad, ya que no puede negarse lo que se dice, y, sin embargo, todo está falseado, pues la verdad no puede ser más que enteriza y con la exacta coordinación de sus partes. El público cae una y otra vez en semejantes trampas, sobre todo en tiempos agitados: todos conocemos ejemplos de sobra en el pasado inmediato. En tiempos ordinarios, el truco es fácil de descubrir, pero en épocas de tensión falta en el pueblo o en el público una voluntad seria para ello. Cuando a una forma de vida o a un grupo humano les ha sonado su hora o han perdido el favor y la tolerancia de que disfrutaban, cualquier injusticia que la propaganda comete con ellos se siente vagamente como tal y, sin embargo, es saludada con regocijo sádico.

Gottfried Keller describe muy bien esta realidad psicológica en uno de los *Cuentos de Seldwyla*, la "Historia de la risa perdida", donde se habla una vez de una campaña política calumniosa en Suiza. Desde luego que las cosas de que habla guardan con lo que nosotros hemos vivido la relación que un ligero enturbamiento de un claro arroyo guarda con un mar de cieno y sangre. Gottfried Keller, que cuenta el episodio con su despreocupada y serena claridad, sin paliar lo más mínimo la injusticia ni hablar tampoco de un derecho más alto, parece ver, no obstante, en tales cosas algo natural y a veces benéfico, puesto que "más de una vez de un motivo injusto o de un pretexto falaz han salido cambios políticos importantes y ensanchamientos de la libertad". El afortunado Keller no podía imaginarse ningún cambio político importante que no trajera consigo un ensanchamiento de la libertad. Otras cosas hemos visto nosotros.

Voltaire termina con un giro inesperado: *et tous sont contents*. Con una agilidad de prestidigitador, ha parodiado en tres frases

de forma precisa tres confesiones o sectas y, con igual rapidez, de modo sorprendente y festivo, saltan las cuatro palabras finales. Están rebosantes de contenido. ¿Por qué están todos contentos? Porque se les deja hacer sus negocios en paz, con lo cual prosperarán, y porque tampoco se les molesta por su chifladura religiosa, de modo que ni son perseguidores ni perseguidos. ¡Viva la tolerancia! Ésta deja a cada cual entregarse a sus asuntos y a sus gustos, aunque consistan en beber o en un modo absurdo cualquiera de adorar a Dios. Esta manera de plantear el problema desde el primer momento, de suerte que la solución deseada está ya implícita en el planteamiento, y la técnica del reflector, que ilumina potentemente lo ridículo, absurdo o chocante del contrario, son dos métodos que fueron empleados mucho tiempo antes de Voltaire. Pero éste lo hace en forma muy particular. Lo peculiar en él es, sobre todo, el *tempo:* la rápida y precisa recapitulación del desarrollo, el veloz cambio de las imágenes, la combinación sorprendente y repentina de cosas que uno no está acostumbrado a ver juntas: en todo esto, es casi único e incomparable, y en este *tempo* consiste una buena parte de su ingenio. Si leemos sus maravillosos cuadritos rococó, nos daremos perfecta cuenta de esto. He aquí un ejemplo:

Comme il était assez près de Lutèce,
Au coin d'un bois qui borde Charenton,
Il aperçut la fringante Marton
Dont un ruban nouait la blonde tresse;
Sa taille est leste, et son petit jupon
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
Robert avance; il lui trouve une mine
Qui tenterait les saints du paradis;
Un beau bouquet de roses et de lis
Est au milieu de deux pommes d'albâtre
Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
Et de son teint la fleur et l'incarnat
De son bouquet auraient terni l'éclat.
Pour dire tout, cette jeune merveille
A son giron portait une corbeille,
Et s'en allait avec tous ses attraits
Vendre au marché du beurre et des oeufs frais.
Sire Robert, ému de convoitise,
Descend d'un saut, l'accole avec franchise:
"J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;
C'est tout mon bien; prenez encore mon coeur:
Tout est à vous". "C'est pour moi trop d'honneur",
Lui dit Marton. . .[4]

---

[4] Estando cerca de Lutecia, en el rincón de un bosque que linda con Charenton, vió a la graciosa Marton, cuyas rubias trenzas estaban anudadas por una cinta; su

Este trozo forma parte de una narración en verso bastante tardía: *Ce qui plaît aux dames*, y está compuesto con gran esmero, como puede verse por la gradación de las impresiones de la belleza de Marton, que el caballero admira primero de lejos, y luego cada vez más de cerca. Gran parte de su encanto consiste en el *tempo;* si fuera más moroso perdería su frescor y se haría trivial. Y precisamente en el *tempo* está el ingenio del trozo: la declaración de amor es tan cómica porque compendia lo esencial con tal sorprendente brevedad. El *tempo* en esta ocasión, como siempre en Voltaire, es parte de su filosofía; le sirve para poner de manifiesto netamente, para revelar, diríamos, resortes esenciales de la actividad humana, tal como él los entiende, materialistas en alto grado, a pesar de lo cual nunca resulta grosero.

Nada hay de elevado o espiritual en este cuadrito erótico: tan sólo expresa codicia y afán de lucro. La declaración de amor empieza con la exposición, sin rodeos, del aspecto mercantil, a pesar de lo cual es amable, elegante y briosa. Todo el mundo sabe, y también Robert y Marton lo saben con precisión, que las palabras: *Prenez encore mon coeur, tout est à vous,* no son más que un arabesco para expresar el deseo de satisfacción momentánea del instinto sexual; no obstante, tienen todo el encanto y el brillo que Voltaire y su época han heredado del clasicismo (en este caso, de Lafontaine, principalmente), y que él pone al servicio de una ilustración y un desenmascaramiento materialistas. Los contenidos son completamente diferentes, sólo se conserva lo claro y lo agradable del clasicismo, *l'agréable et le fin,* que está en cada palabra, en cada giro, y en cada movimiento del ritmo verbal.

Lo propiamente volteriano es el *tempo* rápido que, a pesar de toda la desfachatez y hasta falta de escrúpulos en lo moral, a pesar de toda la técnica sofística del asalto imprevisto, no pierde jamás la pulcritud estética. Está libre de toda sensiblería semierótica y, por lo mismo, un tanto turbia que hemos intentado analizar en el texto de *Manon Lescaut;* sus desenmascaramientos inteligentes no son jamás groseros ni torpes, sino ligeros, briosos y, diríamos, apetitosos.

---

talle es ágil y su corta falda permite entrever la pierna blanca y fina. Roberto avanza, y admira una cara que tentaría a los santos del Paraíso: un hermoso ramillete de rosas y de lirios se halla en medio de dos manzanas de alabastro, que no pueden verse sin idolatrarlas, y la frescura rosada de su tez hubiera apagado el brillo mismo de su ramillete. Para decirlo todo, esta maravilla de juventud llevaba una cesta en el regazo e iba, con todos sus encantos, a vender al mercado manteca y huevos frescos. Sire Roberto, movido por el deseo, desciende de un salto y la aborda abiertamente: "Tengo veinte escudos, le dice, en mi maleta; es todo lo que poseo. Tomadlos, y tomad además mi corazón: todo es vuestro." "Demasiado honor para mí", Marton le dice. . .

Sobre todo, se halla despojado del *pathos* nebuloso, esfumador de todos los contornos, destructor de la nitidez del pensamiento, así como de la pureza del sentimiento que aparece con los "ilustrados" de la segunda mitad del siglo y en la literatura revolucionaria que en el siglo XIX se desarrolló con mayor exuberancia aún, bajo la influencia del romanticismo, y que ha venido produciendo hasta nuestros días las flores más abominables.

Íntimamente emparentada con la rapidez del *tempo* está la fuerte simplificación de todos los problemas que, como método de propaganda, es mucho más general. En Voltaire la presteza, casi podríamos decir vertiginosidad, está al servicio de la simplificación. La simplificación tiene lugar casi siempre por reducción del problema a una antítesis, y por su presentación en un relato en remolino, festivo y rápido, en el que se contraponen escueta y nítidamente lo blanco y lo negro, la teoría y la práctica, etc. Podemos observarlo en nuestro texto sobre la Bolsa de Londres, donde el contraste negocios y religión (aquéllos provechosos e impulsores de la colaboración humana, ésta absurda y disgregadora de los hombres) es presentado en un cuadro lleno de vida y, a la vez, en tanto que problema, enérgica y partidistamente simplificado. Al lado de este contraste, resuena no menos simplificado el de tolerancia-intolerancia. Hasta en la historieta amorosa, la sustancia del suceso queda reducida no a un problema, sino a una fórmula antitética simplificada (placer-negocio). Veamos todavía otro ejemplo. La novela *Candide* encierra una polémica contra el optimismo metafísico leibniziano del "mejor de los mundos posibles". En el capítulo VIII empieza Cunégonde, hallada de nuevo, a relatar la aventura que le ha sucedido después que Cándido fué expulsado del castillo de su padre:

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage: le brutal me donna un coup de couteau dans le flanc gauche dont je porte encore la marque.—Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide.—Vous la verrez, dit Cunégonde; mais continuons.—Continuez, dit Candide.[5]

---

[5] Estaba en mi lecho y dormía profundamente, cuando plugo al cielo enviar los búlgaros a nuestro hermoso castillo de Thunder-ten-tronckh; degollaron a mi padre y a mi hermano, y cortaron a mi madre en trocitos. Un búlgaro corpulento, de seis pies de altura, viendo que este espectáculo me había hecho perder el

Los horrorosos episodios parecen cómicos, porque se precipitan con vertiginosidad casi clownesca, y son presentados como queridos por Dios y bastante corrientes, lo que está en cómica contradicción con su horror y con la voluntad de los consternados por ellos; a esto viene a añadirse la ocurrencia erótica del final. En toda la novela reina la simplificación antitética y la "anecdotización" del problema y un vertiginoso *tempo* de remolino; las desdichas se suceden unas a otras, interpretadas una y otra vez como necesarias, ordenadas, racionales, dignas del "mejor de los mundos posibles", lo que es manifiestamente un contrasentido. De esta forma la tranquila meditación queda ahogada en la risa, y el divertido lector difícilmente comprende o no comprende en absoluto que Voltaire es injusto con el pensamiento de Leibniz y, en general, con el pensamiento de la armonía universal metafísica, sobre todo teniendo en cuenta que una literatura tan entretenida como la de Voltaire encuentra muchos más lectores que los tratados alambicados y de difícil lectura de sus adversarios filósofos. La mayoría de los lectores ni siquiera se daría cuenta de que la supuesta realidad que Voltaire presenta no corresponde en absoluto a la experiencia, que está artificiosamente arreglada para su finalidad polémica, y, en caso de que se diera, no le prestaría mayor atención.

El ritmo de las fatalidades que les ocurren a Cándido y a sus compañeros no se observa nunca en la realidad, nunca se presenta semejante lluvia de desgracias caídas del cielo tan ininterrumpida e inconexamente sobre personas por completo ajenas a ellas, no preparadas, enredadas casualmente en la fatalidad: hace recordar, más bien, las desgracias de una figura cómica de la farsa, o del tonto del circo. Aparte del desmedido amontonamiento de infortunios y del hecho que, en muchísimos de los casos, no guardan relación interna alguna con los afectados, Voltaire falsea también la realidad por la excesiva simplificación de las causas de los acontecimientos. Las causas de la humana fortuna que operan en sus escritos realistas e "ilustradores" son los fenómenos naturales, el azar o, si aparece como causa la actividad humana, los instintos, la maldad y, sobre todo, la estupidez. Nunca rastrea las condiciones históricas en el surgimiento del hado humano, ni las convicciones y disposiciones humanas, lo mismo si se trata del destino de los individuos que del de

conocimiento, púsose a violarme; esto me hizo volver en mí y recobrar los sentidos. Grité, me debatí, mordí, arañé, quería arrancar los ojos al enorme búlgaro, no sabiendo que todo lo que estaba sucediendo en el castillo eran cosas habituales: el bruto me dió una cuchillada en el flanco izquierdo, de la que aún me queda la cicatriz.—¡Ah!, dijo el ingenuo Cándido, ¡me gustaría verla! —Ya la veréis, dijo Cunegunda, pero ahora continuemos el relato. —Continuad, dijo Cándido.

los Estados, las religiones y la sociedad humana en general. Tan absurdos, estúpidos y accidentales como el anabaptismo, el judaísmo o la secta de los cuáqueros del ejemplo de la Bolsa londinense, aparecen en *Candide* las campañas guerreras, las conscripciones, las persecuciones religiosas, las ideas de los nobles o de los clérigos; y como cosa completamente obvia da por sentado que ningún hombre inteligente cree en una ordenación interna de los sucesos o en una legitimación intrínseca de las ideas. Con la misma obviedad da por probado que en la historia individual puede sobrevenirle a cualquiera cualquier suceso que esté en consonancia con las leyes naturales, sin consideración alguna de la posibilidad de una conexión entre carácter y destino, y a veces se complace en componer cadenas de causas, en forma de decursos naturales, en las que lo moral y lo histórico-individual son eliminados deliberadamente. Léanse, por ejemplo, en el capítulo cuarto de *Candide* las explicaciones de Pangloss sobre el origen de su sífilis:

> ...vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourmens d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un page, qui l'avait reçue d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb...[6]

Una presentación semejante, en la que únicamente son tenidas en cuenta las causas naturales y, en cuanto al aspecto moral, sólo se incluye la sátira contra las costumbres de los religiosos (¡también homosexualidad!), suprimiendo, sin embargo, con graciosa precipitación todo lo histórico-individual que condujo en cada caso al nacimiento de las relaciones amorosas, insinúa una concepción bien precisa del encadenamiento del acaecer de la que está excluída tanto la respetabilidad del individuo por sus acciones movidas por el instinto natural, como todo lo que por la disposición individual, por la peculiaridad del desarrollo interior y exterior lleva a determinadas acciones. Voltaire raras veces va tan lejos como en este pasaje y, en

[6] ...ya habéis conocido a Paquette, la linda doncella de nuestra augusta baronesa; he gustado en sus brazos las delicias del Paraíso, que han ocasionado estos tormentos de infierno que me devoran, según veis; estaba infestada y quizá se haya muerto Paquette había recibido este obsequio de un franciscano muy sabio, que se había remontado a los orígenes, pues lo había obtenido de una vieja condesa, que a su vez lo había recibido de un capitán de caballería, quien lo debía a una marquesa, quien lo tenía de un paje, que lo había recibido de un jesuíta, el cual, siendo novicio, lo había obtenido en línea directa de uno de los compañeros de Cristóbal Colón...

general, en todo su *Candide;* en el fondo, es un moralista, y nos ofrece, sobre todo en las obras históricas, retratos humanos en los cuales aparece netamente lo individual. Pero siempre propende a simplificar, y la simplificación ocurre siempre de suerte que la razón sana, práctica, "ilustrada", tal como empezó a cobrar cuerpo en su época y con su eficaz colaboración, se convierte en la única medida del juicio, y de las condiciones en que se desarrolla la vida humana sólo toma en consideración las naturales y materiales, desdeñando y descuidando las históricas y espirituales. Es una consecuencia de la inspiración combativa y audaz que mueve a la Ilustración: la sociedad humana debía ser liberada de todos los obstáculos que se opusieran al progreso racional. Tales obstáculos eran, de modo patente, las realidades religiosas, políticas y económicas que se habían conformado histórica e irracionalmente, en contradicción con la clara razón y que acaban por constituir una confusa maraña. Lo que se imponía no era el comprenderlos y justificarlos, sino el desacreditarlos.

Voltaire construye la realidad de manera que se ajuste a sus fines. Es innegable que, en muchas de sus obras, encontramos una realidad cotidiana, vivaz y abigarrada; pero es incompleta, deliberadamente simplificada, y, por lo mismo, a pesar de la seriedad de la intención didáctica, caprichosamente superficial. Por lo que concierne al nivel del estilo, en la mentalidad que inspira las obras de los "ilustrados", aun cuando no sean tan cínicamente ingeniosas como las obras de Voltaire, va implícito un descenso de la posición del hombre; la exaltación trágica del héroe clásico desaparece desde principios del siglo; la misma tragedia se vuelve en Voltaire más pintoresca e ingeniosa, pero pierde en gravedad y peso. En cambio, florecen los géneros medios de poesía, como la novela y la narración en verso, y entre la tragedia y la comedia se insinúa el género medio de la *Comédie larmoyante.* La época no tiende a lo elevado, sino que busca lo gracioso, elegante, ingenioso, sentimental, racional y útil, todo lo cual encuentra su lugar en un nivel medio. En lo que respecta al nivel medio coinciden el estilo erótico-sentimental de *Manon Lescaut* y el propagandista de Voltaire. En ambos casos, los hombres que aparecen no son héroes excelsos, sustraídos de toda conexión con el curso diario de la vida, sino personajes sujetos en su mayoría a las circunstancias mediocres de la vida y dependientes, presos de ellas exterior y hasta interiormente. Ya que no puede negarse un cierto grado de gravedad ni siquiera en Voltaire, que toma muy en serio sus ideas, tenemos que observar que, en contraste con el clasicismo, vuelve a tener lugar ahora una mezcla de estilos. Pero no va muy lejos ni muy hondo en lo cotidiano ni en lo grave. Se enlaza con

la tradición clásica del gusto, ya que el realismo se mantiene siempre amable; se eluden el ahondamiento en lo trágico y en lo criatural y el encauzamiento con lo histórico. Lo realista, por abigarrado y divertido que sea, no pasa de ser espuma. En Voltaire lo amable y espumoso del realismo, que está únicamente al servicio de las ideas ilustradoras, logra tal virtuosismo que, incluso las ideas "criaturales" de la decadencia y del acabóse personales, que le asaltaron en los últimos años de su vida, puede emplearlas como introducción graciosa y amable a una observación filosófico-popular. Voy a ofrecer un ejemplo ya analizado una vez por Leo Spitzer (*Romanische stil- und Literaturstudien*, Marburgo, 1931, II, pp. 238 *ss.*). Se trata de una carta que el enjuto patriarca de setenta y seis años, del rostro descarnado, que todo el mundo conoce, escribió a Madame Necker, cuando el escultor Pigalle fué a Ferney para modelar su busto. Dice así:

A Madame Necker. Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.[7]

Remito al lector al excelente análisis de Spitzer, que persigue e interpreta cada matiz en la expresión del texto, pues yo sólo trato de completar o sintetizar lo esencial para el problema estilístico que nos interesa. La anécdota realista que sirve de motivo es inventada o, al menos, adaptada al propósito. No es verosímil que fuera más familiar para los aldeanos de 1770 la imagen de la disección que la de la escultura, y debió de haberse rumoreado quién era Pigalle, y les parecería mucho más natural que fueran a hacerle retratos al famoso señor

---

[7] A la señora Necker. Ferney, 19 de junio de 1770

Cuando las gentes de este pueblo vieron a Pigalle desempaquetando algunas de sus herramientas de trabajo: ¡Hombre! —dijeron— van a disecarlo; la cosa va a ser divertida. Así es, señora, y vos lo sabéis bien, pues todo espectáculo divierte a los hombres: lo mismo van a los títeres, a las fogatas de San Juan, a la Ópera Cómica, a misa mayor o a un entierro. Mi estatua hará sonreír a ciertos filósofos y hará fruncir las diestras cejas de cualquier granuja o de cualquier pícaro foliculario: ¡vanidad de vanidades!

Pero no todo es vanidad: mi tierno agradecimiento hacia mis amigos y, sobre todo, hacia vos, señora, no es vanidad.

Mis afectuosos respetos al señor Necker.

del castillo, que vivía entre ellos hacía ya una década, y no que fueran a disecarlo en vida. Claro que no es posible que algún gracioso semiculto haya dicho algo parecido, pero creo que para la mayoría de los lectores que se planteen esta pregunta les resultará mucho más verosímil la idea de que este gracioso fué el mismo Voltaire. Fuera él mismo quien dispusiera este decorado, como presumo, fuera el azar quien se lo facilitara, en todo caso se trata de un trozo de la realidad peregrino, agudísimo, exclusiva y excelentemente utilizable para lo que le gusta: una sabiduría mundana, amable, *charmante* y trivial: el fuego de artificio de los ejemplos en los cuales se entremezcla lo profano y lo sagrado con una desenvoltura muy de la época de la Ilustración, la ironía sobre la gloria propia, las alusiones polémicas a sus enemigos, la composición del conjunto sobre el tema fundamental salomónico y, finalmente, la ligazón con la palabra *vanité*, para encontrar el giro final de la carta, que hace irradiar todo el encanto de este anciano todavía amable y vivaz y de todo el siglo a cuya forma tanto cooperó; todo ello reproduce, dice Spitzer, un cuadro singular: la viñeta rococó del siglo de las luces. Es tanto más singular cuanto que el tejido de sabiduría mundana y de espíritu amable se anuda en una anécdota que evoca la criaturalidad del viejo cuerpo, decadente, próximo a la tumba: incluso en un asunto semejante Voltaire sigue siendo chispeante y amable. ¡Cuántas cosas encuentra uno reunidas en este texto: un realismo artificioso y preparado, el encanto perfecto de las relaciones humanas, que mantienen muchas reservas, a pesar del calor de la expresión, la superficialidad de lo criatural que se encara consigo mismo, y que al mismo tiempo supone la extrema amabilidad de no querer molestar a los demás con la propia melancolía, y el *ethos* educador del gran pensador racionalista, capaz de emplear la fuerza de su último suspiro en el enunciado ingenioso y amable de un conocimiento. Espero que los ejemplos de Prévost y de Voltaire habrán hecho patentes todas las características esenciales del nivel medio del estilo, particularmente atractivo y particularmente superficial, en el cual volvieron a acercarse de nuevo, desde principios del siglo XVIII, el realismo y la gravedad, que en la época de Luis XIV estuvieron tan estrictamente separados. Muchas cosas aparecerán más claras cuando lancemos una mirada retrospectiva de comparación con ocasión del comentario de textos posteriores.

No me resta más, por el momento, que hablar de un género literario que, por su carácter, no puede separar el realismo y la forma severa de considerar las cosas y que, por lo mismo, no se somete incondicionalmente a la separación estética de estilos propia del

siglo XVII francés: son las memorias y diarios. Desde el Renacimiento encontramos en diferentes países europeos obras de este tipo, importantes e interesantes. En el período absolutista de los siglos XVII y XVIII, especialmente en Francia y en los países muy influídos por el modelo francés, se trata casi exclusivamente de autores que pertenecen a los círculos de la corte, a menudo de rango principesco, y de asuntos de política, de las intrigas cortesanas y de la vida de las clases más altas de la sociedad. Es digno de mención (Cf. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XV, 425) el hecho de que, entre los autores de memorias mejor dotados, más característicos y famosos de Francia, no hay ninguno que pertenezca a la generación de Luis XIV: pertenecen a la época inmediatamente precedente, como Retz, La Rochefoucauld, Tallemant des Réaux, o a la siguiente. Durante el reinado del Rey Sol y el dominio absoluto del gusto que su nombre encarnaba, el moralismo, bajo cuya influencia había estado ya antes la literatura de "memorias" francesa, propendió a formas y temas generales, y eludió la reproducción realista de determinados sucesos de la época. La razón de por qué nosotros empezamos a ocuparnos de las "memorias" en conexión con la primera mitad del siglo XVIII es que el escritor, con mucho, más importante de este género, el duque Louis de Saint-Simon, nos parece corresponder más bien al siglo XVIII que al XVII. Nació en 1675, vino a la corte en 1691 y comenzó sus anotaciones muy pronto, a los diecinueve años, en julio de 1694, según cuenta él mismo. Pero la redacción de conjunto propiamente dicha no pudo haberla iniciado hasta mucho después, luego de la muerte del Regente en el año 1723, cuando Saint-Simon se retiró de la corte. Vivió y escribió todavía treinta y dos años: alusiones a los acontecimientos de las décadas del treinta y el cuarenta, que se encuentran incidentalmente, nos lo muestran trabajando a mediados del siglo XVIII. Así, menciona en las memorias del año 1700, en las que habla del nacimiento de la monarquía prusiana, la muerte de Federico Guillermo I y la ascensión al trono de su sucesor, como acontecimientos que acaban de tener lugar: prueba de que escribió el mencionado pasaje poco después de mayo de 1740. Los editores de la edición crítica (en la colección *Grands Ecrivains*) han llegado al convencimiento de que la redacción de las memorias tuvo lugar entre 1739 y 1749 ("Notes sur l'édition des *Mémoires*", tomo 41, pp. 42 *ss.*). Por consiguiente, la obra pertenece cronológicamente, sin ningún género de duda, al siglo XVIII. Más difícil es la clasificación interna, histórico-espiritual, del duque, pues en realidad no se le puede comparar con nadie, pero una cosa salta a la vista con un somero conocimiento que se tenga de él: que por su forma

de escribir y por sus ideas no pertenece en ningún caso a la época de Luis XIV. Su forma de escribir no tiene nada de la sopesada *bienséance*, nada de la tendencia clásica hacia la armonía, nada del distanciamiento olímpico del gran siglo. Si se le quiere comparar a toda costa con algo, hace pensar más bien en la prosa preclásica del principio del XVII. Por sus ideas, es un enérgico adversario del absolutismo centralizador, desea una constitución estamental del reino, con una libertad estamental mucho mayor y, sobre todo, con la alta nobleza como clase directora; en cuestiones religiosas, no obstante su auténtica religiosidad, se muestra libre de prejuicios y desaprueba toda persecución u opresión en materias de fe. Su ideal se halla más bien en el reinado de Luis XIII, lo que constituye un error de perspectiva, pues fué Richelieu, bajo Luis XIII, quien echó los cimientos del absolutismo perfecto y de la ruina política de los nobles: Saint-Simon se deja engañar en esto por la tradición familiar, pues su padre, que tenía casi setenta años cuando él nació, formó en su juventud entre los favoritos de Luis XIII, y fué elevado por él a la categoría de *duc et pair*.

Saint-Simon es, por consiguiente, un reaccionario antiabsolutista, y cuando habla de la dignidad y de la importancia de la alta nobleza, de los *ducs et pairs*, sus opiniones tienen, a veces, algo de anacrónicas y obsesivas. Y, sin embargo, es de una gran sensatez política y posee una mirada certera y perspicaz. No hay que olvidar que la oposición que empezó a cobrar cuerpo durante los últimos años de Luis XIV entre algunas figuras destacadas de la corte pensaba casi en general en la restauración de antiguas instituciones estamentales; se veía en ellas, sobre todo en la restauración de la alta nobleza en su primitivo rango, un medio eficaz contra el absolutismo y sus instrumentos, los ministros del Rey, que eran criaturas suyas. Con estas ideas se relacionaban planes prácticos y relativamente liberales en favor de una política de paz, de la modificación de la administración interna, de la Hacienda y de las relaciones con la iglesia. Podríamos caracterizar la ideología del grupo opositor de la corte como estamental, patriarcal y liberal: su influencia se nota todavía en Montesquieu. Saint-Simon era afín a este grupo, cuyas figuras más salientes eran amigas, compartía muchas de sus ideas y las ampliaba a su modo. En su criterio político se mezclan tendencias reaccionarias, cuyas raíces descansan en la época anterior a Luis XIV, con otras liberales que empezaban a tomar cuerpo a principios del XVIII: tampoco políticamente tiene nada del estilo de Luis XIV.

Había sido desde su juventud amigo del duque de Orléans, quien fué Regente después de la muerte del Rey, y de esta forma

adquirió, como miembro del consejo de Regencia, gran influencia, aunque no supo aprovecharla gran cosa. No era un estadista: demasiado altivo, demasiado honorable, demasiado temperamental y demasiado nervioso, estropeado también para la labor político-objetiva por la vida de la corte y por su secreta afición literaria. Y tampoco se ajustaba ahora a la época, cuyo ligero y elegante juego no podía ni compartir ni dominar. Sin embargo, su natural se desplegó en las décadas entre 1694 y 1723, aproximadamente, primero en la oposición secreta a fines del reinado de Luis XIV y luego en la colaboración con la Regencia del duque de Orléans; de estas décadas tratan también las partes más importantes de las *Memorias*, que redactó en las décadas siguientes. Creo, pues, que se le puede considerar más bien como un hombre de principios del XVIII; como un caso especial de la ideología reformista antiabsolutista, aristocrático-estamental y liberal que precedió inmediatamente a los comienzos de la Ilustración.

Mucho se ha escrito acerca de su condición de escritor y de su estilo, y con el mayor acierto, creo yo, por Taine, en la sección cuarta de un ensayo que ofrece como introducción una descripción del "siglo" (del XVII), brillante, pero unilateral y con olvido de lo esencial (*Essais de Critique et d'Histoire*, I, pp. 188 *ss.*). Todos los críticos coinciden en su admiración por la maestría de Saint-Simon en la reproducción del hombre viviente; los mejores y más famosos retratos de las "Memorias" anteriores palidecen al lado de los suyos, y en la literatura europea en general habrá muy pocos escritores que puedan ofrecer al lector tal plétora de figuras, con tan resaltante unidad y peculiaridad que revelen tan hasta el fondo los secretos de su existencia. Saint-Simon no inventa nada; trabaja con el material no seleccionado que su vida le ofrece, un material que podríamos llamar cotidiano, aunque procedía exclusivamente del círculo de la corte francesa. El escenario es tan amplio y rico en figuras que contiene todo un mundo de personajes, y Saint-Simon no desdeña nada ni a nadie de ese mundo. Su actividad literaria, que tiene proporciones de vicio, arremete con todos los objetos con la lanceta de la expresión literaria. Esto mismo nos ofrece un punto de partida para la consideración de su estilo a la luz de nuestro planteamiento del problema. Pero hay que proceder como hasta ahora, montando nuestra explicación sobre textos que sirvan de ejemplo, aunque la elección en este caso se muestra especialmente dificultada por la abundancia. Empecemos con algo relativamente superficial.

En una noche de abril del año 1711 falleció en su castillo de Meudon el único hijo legítimo del Rey, Monseigneur o *le grand*

Dauphin, como lo llamaban en la corte, atacado de viruelas. Por la tarde, las noticias sobre su estado habían sido buenas, y se creía en Versalles que había pasado el peligro; en la noche llegó la noticia de que estaba en agonía. Toda la corte empezó a alborotarse, nadie pensaba en dormir, las damas y los caballeros, en su mayoría en paños menores, salieron de sus departamentos y se reunieron alrededor de los dos hijos del moribundo, los duques de Borgoña y de Berry y sus esposas; en seguida la duquesa de Borgoña, que se había ausentado un momento para ir al encuentro del coche del Rey que volvía de Meudon, volvió con la noticia de la muerte. Las diversas agitaciones de ánimo que se reflejaron en los rostros y las actitudes de tantas personas, afectadas de las formas más variadas por el inesperado acontecimiento, dan lugar a una escena intensa y densa, dramáticamente realzada, además, por la noche y por lo improvisado del decorado. Saint-Simon que, por otra parte, estaba de excelente humor (que intenta reprimir penosamente por decencia y decoro), ya que consideraba que la desaparición de Monseigneur significaba un golpe de suerte para Francia, para sus amigos y para él, aprovecha la ocasión, y extrae una plétora de escenas, retratos abocetados, autoanálisis y observaciones en los que lo contradictorio y confuso de un momento semejante, el caos de horror, desesperación, consternación, desorientación, alegría disimulada, la yuxtaposición de la dignidad de la muerte y de detalles grotescos cobran una expresión perfectamente unitaria. Queremos entresacar del cuadro, que comprende muchas hojas, una pequeña escena. Se refiere a Madame, la cuñada del rey, duquesa viuda de Orléans, la palatina Elisabeth Charlotte, famosa por sus cartas. Después que Saint-Simon ha descrito el grupo lloroso de los jóvenes príncipes y princesas, y al duque de Beauvilliers, afanándose alrededor de aquéllos, desempeñando sosegada y circunspectamente sus funciones palaciegas, continúa de la siguiente manera:

Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en déshabillé de nuit, presque en mascarades.[8]

---

[8] Madame, vestida de gran ceremonia, entró prorrumpiendo en alaridos, no sabiendo por qué hacía ni una cosa ni otra, los inundó a todos con sus lágrimas al abrazarlos, hizo resonar el castillo con sus gritos renovados y presentó ante todos el raro espectáculo de una princesa que se viste de gran gala para venir a llorar y a gritar entre una multitud de mujeres en ropas de noche, que hacían casi el efecto de una mascarada.

El párrafo está construído con cuatro miembros coordinados, con el verbo en tiempo pasado (*arriva, inonda, fit retentir, et fournit*), de los cuales los tres primeros presentan las etapas de una acción progresiva, y el cuarto, de amplia oscilación, una interpretación de conjunto de la acción. La interpretación, que destaca el contraste entre el efecto buscado y el realmente conseguido por la acción, se insinúa ya en los primeros miembros. Al principio, uno espera después de las palabras *Madame, rhabillée en grand habit* algo solemne y ceremonioso, pero esta espera queda violentamente defraudada por *arriva hurlante;* luego viene el paréntesis del participio (*ne sachant...*) y, en los miembros posteriores, *inonda... y fit retentir...*; de modo que es una construcción periódica flúidamente coordinada que no contiene ninguna forma sintáctiva que indique contraste o restricción, comprende puras antítesis de sentido.

Madame no tiene motivo racional alguno para ataviarse solemnemente ni para planir; es ridículo hacer lo primero para acabar en lo segundo, y tampoco para esto último tiene motivo alguno, ya que Monseigneur y los suyos eran contrarios a sus intereses y a los de sus hijos, y no existía ninguna clase de amistad entre ambos grupos. Por otra parte, su manera de comportarse muestra todo lo que de contradictorio hay en su naturaleza: su bondad de corazón carente de tacto, temperamental y estrepitosa, que en un momento semejante olvida toda enemistad personal y sólo experimenta el horror de la muerte y la compasión hacia los que sufren; y, por otro, el sentimiento un tanto torpe, alemán, completamente distinto del de la corte francesa, aun después de décadas de vida en común, de lo que debe a su dignidad principesca, de suerte que, a pesar de hallarse sinceramente emocionada y sollozando, se pone previamente ropaje de gala para realizar su gran entrada. Todo esto complementa magníficamente los datos que Saint-Simon nos proporciona en otro pasaje: la bofetada que propina a su hijo delante de toda la corte reunida, porque, contra el deseo de ella y también contra el suyo propio, ha accedido al matrimonio con una hija ilegítima del Rey; su torpe e insociable reprobación de las maquinaciones en la corte de su esposo; su enemistad no menos torpe y ruda hacia Madame de Maintenon, que condujo, finalmente, a una humillación espantosa para ella; y se ajusta no menos bien al reparto final que Saint-Simon traza con ocasión de su muerte (41, 117):

...Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste,

seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur quiconque; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle [ne] manquât pas d'esprit; nulle flexibilité, jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable. . .[9]

Se ve por este trozo, con su hacinamiento desordenado, sus repeticiones y sus contradicciones sintácticas, que no siempre Saint-Simon o, mejor dicho, muy raras veces, escribe frases tan amplias y de un sonido tan uniforme como las que pintan la entrada nocturna en escena de la duquesa. La construcción de sus frases cambia según se las componga con el asunto que trata: *emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer,* como él mismo dice (41, 335). En el trozo citado primeramente, el recuerdo de la tormentosa aparición en escena lo arrebata con su mismo ímpetu, pero no tanto, sin embargo, que padezcan la observación crítica y el realzamiento de lo grotesco; todo esto lo embute en el impulso de las frases. Por muy diferentes que puedan ser los dos textos, la aparición nocturna y el retrato de la duquesa de Orléans, tienen mucho de común, sobre todo por lo apretado y hasta sobrecargado del contenido. En el momento de escribir, se le presenta al duque el recuerdo de hombres y escenas con un vigor tan impresionante y con tal cantidad de detalles, que parece como si su pluma apenas si pudiera seguirlo, y está, por lo que se ve, perfectamente convencido de que todo lo que se le ocurre es indispensable para el conjunto, y que encajará en él sin que se tome la pena de prepararlo. No se toma el tiempo necesario para, antes que nada, presentar acabadamente la entrada de Madame, y decir luego en nuevas frases: primero, que no tenía motivo alguno de pena, segundo, que el ropaje de gala no era lo indicado, dos cosas que, en realidad, son completamente distintas, sino que, como las dos ideas se le ocurren al mismo tiempo que el recuerdo de la princesa irrumpiendo en la escena y está demasiado acosado por pensamientos y ocurrencias y teme mucho que en el intento de ordenación más

9. . .Era fornida, valerosa, alemana hasta el extremo, franca, recta, buena y bienhechora, noble y grande en todos sus modales, y mezquina hasta el extremo en cuanto a las consideraciones que le eran debidas. Huraña, pasaba todo su tiempo encerrada y escribiendo, fuera de las horas de recepciones de su casa. Por lo demás, siempre estaba sola con sus damas; dura, ruda, odiaba fácilmente y era temible por las pullas que lanzaba a veces sobre cualquier persona. No era complaciente ni mostraba rasgos de ingenio, aunque no careciera de él; ninguna flexibilidad, celosa, como hemos dicho, hasta en lo más mínimo de todas las consideraciones que se le debían: la figura y la tosquedad de un suizo, y capaz a pesar de todo de una amistad tierna e inviolable. . .

tranquila, que tendría que aplazar para luego tantas cosas, pueda escapársele algo, desplazado por nuevas ideas e imágenes, decide embutirlas inmediatamente sea como sea. Ocurre entonces que, haciendo de la necesidad virtud, descubre que ambas cosas son compatibles, porque las dos son igualmente incongruentes, igualmente instintivas y emotivas, y porque ambas iluminan hasta el fondo la índole de Madame. Y ahí está la frase, un poco asimétrica en sus articulaciones, pero, por lo mismo, más contundente: *ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre.* De esta forma precipitada e impaciente llegan a producirse los entrecruzamientos y concisiones sintácticos que se encuentran a lo largo de su obra, y que se convierten casi siempre en síntesis, como ocurre con el genial *jamais à son aise ni nul avec lui,* que pronuncia a propósito del presidente Harlay, o el *sachant de tout, parlant de tout, l'esprit orné, mais d'écorce,* a propósito del duque de Noailles. O imágenes absurdas desde un punto de vista lógico, pero completamente claras según el sentido, como ésta: *...pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable* (Madame des Ursins), o *...divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'à l'exemple du roi il a transmise à la postérité* (sobre el mariscal Villars, la continuación de la frase es también característica por la concentración sucinta). La misma prisa apremiante observamos en la enumeración de las peculiaridades de Madame cuando traza su retrato. No cabe duda que Saint-Simon no se ha tomado el tiempo de ordenarlas previamente, ni una sola vez tiene la calma suficiente para evitar repeticiones de pensamientos, palabras y sonidos *(courts-cour).* Empieza dos veces con *elle était,* y si no vuelve a hacerlo es porque tampoco encuentra tiempo para ello. Insiste dos veces por medio de *au dernier point,* lo que produce, sin querer, un efecto retórico; combina dos adjetivos de sentido absoluto *(dure, rude)* con una construcción adverbial de nueve sílabas, continúa con un nuevo adjetivo, minuciosamente fundamentado (catorce sílabas), y cuelga el cuatrisílabo *et sur quiconque,* que cae por completo fuera de la construcción, es superconciso y abrupto. A partir de la frase siguiente acumula simplemente sustantivos, y lo más asombroso de todo me parece el final, en el que ya no se sabe dónde termina lo corporal y empieza lo moral, y en el que no se toma el trabajo de buscar para el contraste, contundentísimo y conmovedor por su verdad intrínseco, ninguna otra expresión conjuntiva que no sea la tan conocida para todo lector de Saint-Simon, inolvidable por su inexpresividad en medio de tanta expresividad: *avec cela.* ¡Qué mo-

numento para una mujer!: *la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable!*

Esto nos lleva a otra peculiaridad que se encuentra en ambos textos y, en general, en todo Saint-Simon: si poco trabajo se toma en construir armónicamente sus oraciones, tampoco se toma más en armonizar su contenido. No piensa en ordenar su material con arreglo a una idea cualquiera de orden ético o estético, según una idea previa de lo que conviene a la belleza y a la fealdad, a la virtud y al vicio, al cuerpo y al alma. Arroja dentro de sus frases todo lo que se le ocurre como tema, según le viene a las mientes, con la confianza plena de que habrá de acomodarse siempre a la unidad y a la claridad: ¿no tiene ante los ojos de su conciencia la representación unitaria del hombre que describe, o el cuadro entero de la escena que pinta? No le importa nada acoplar *la figure et le rustre d'un Suisse,* donde *rustre* empieza ya a resbalar de lo corpóreo a lo espiritual, con *amitié tendre et inviolable.* Otros casos, todavía más violentos, se encuentran a menudo. Dice así de Monseigneur: *L'épaisseur d'une parte, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples.* La magnífica descripción de la duquesa de Borgoña, que encuentra encantadora, como casi todos los que la conocían, empieza con las palabras: *Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de grosses lèvres mordantes...* Uno pensaría que quiere empezar por lo feo, para pasar luego a lo hermoso, y puede que éste fuera su plan instantáneo, pero no persevera, pues detrás de *des yeux les plus parlants et le plus beaux du monde,* viene todavía *peu de dents et toutes pourries dont elle parlait et se moquait la première.* Y después de todo esto vienen, entre otras, cosas como éstas: *...peu de gorge mais admirable, le cou long avec un supçon de goître qui ne lui seyait point mal... une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point* (22, 280). Pero las cosas no paran aquí. De Villars dice lo siguiente: *C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu follé.* ¿Quién habría esperado esta terminación? Este pasaje, que Proust cita con admiración, y otros parecidos, que abundan, no deben ser juzgados por nosotros con arreglo a nuestras experiencias literarias de hoy, en que combinaciones inesperadas (si bien apenas como aquélla) las lleva a cabo cualquier periodista de mediano talento, y hasta más de un redactor de anuncios. Deben ser juzgados según las ideas morales y estéticas del clasicismo y posclasicismo francés, en los que se ha-

bían formado categorías fijas para comprender lo adecuado y lo inadecuado, categorías de la *vraisemblance* y de la *bienséance* que no permitían ni mencionar siquiera nada que se desviara de ellas: sólo entonces podremos comprender lo peculiar e incomparable de la percepción y expresión de Saint-Simon.

Lo más importante es la falta de toda armonización previa, sobre la que levanta la armonía del *individuum ineffabile* en su palpitante realidad; la ininterrumpida confusión de signos somáticos y morales, externos e internos; el signo externo tiene siempre un valor expresivo caracterológico: el aspecto interno nunca o muy raramente está descrito sin sus formas fenoménicas sensibles, y con frecuencia se fusionan ambos en una sola palabra o imagen, como en el caso antes comentado: *(la figure et) le rustre d'un Suisse.* Esta interpenetración se impone igualmente cuando Saint-Simon intenta mostrar en contraste lo interno y lo externo, contraste que no puede ser sino engañoso, pues se basa en una falsa interpretación de lo externo. Saint-Simon describe, con ocasión del concilio eclesiástico de 1700, el asombro que invade a los religiosos cuando el cardenal-arzobispo de París, Noailles, poco conocido por la mayoría de ellos, inesperadamente designado para la presidencia y con una apariencia que no parece justificar grandes esperanzas, se muestra sobremanera erudito, y con una cabeza despejada y capaz: *un air de béatitude que sa physionomie présentait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour niaise, et sa simplicité en tout pour bêtise* (obsérvense las abreviaciones); *la surprise était grande quand...* No contrapone lo externo a lo interno, sino que ofrece una interpretación falsa *(la faisait volontiers prendre)* mezclada con elementos morales *(air béatitude, simplicité).* Cuando da la verdadera interpretación, resulta que los rasgos falsamente comprendidos por los observadores superficiales se coordinan excelentemente, mezclándose también en esta verdadera interpretación lo espiritual y lo corporal, lo externo y lo interno: *avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses moeurs, sa piété et son savoir, il gouverna toute l'assemblée sanns peine...*; termina con una descripción de sus hábitos alimenticios.

La interpretación de cuerpo y espíritu, que capta siempre lo más íntimo de la unión; junto a ello y con la misma mescolanza indisoluble, la situación político-social del interesado *(son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses moeurs, sa piété et son savoir:* todo en el mismo plano); finalmente, cada tipo fundido como un todo en la unidad de atmósfera del conjunto político-histórico de la corte francesa, de suerte que cada cual se halla situado constantemente

en una maraña de relaciones: esto es lo que domina el estilo. Incluso la relación personal del autor con los personajes aparece dentro de la matización más precisa. Lo no inventado ni pensado, tomado de la apariencia inmediata, da a Saint-Simon una profundidad de vida junto a la cual nada tienen que poner ni los más destacados retratistas del gran siglo, Molière o La Bruyère. Véase un retrato menos conocido, el de una cuñada de Saint-Simon, la duquesa de Lorge, hija de un ministro primero poderoso y después derribado; *ma grande biche,* como la llamó en una carta (24, 275-277):

La duchesse de Lorge, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant; la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisire, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénuement du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée: coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépénse, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer [que tendría siempre bastante, que nunca habría de faltarle el suelo bajo los pies]. Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait; elle le sentait; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés.[10]

---

[10] La duquesa de Lorge, tercera hija de Chamillart, murió en París al dar a luz a su segundo hijo, en mayo último, el día del Señor, a los veintiocho años de vida. Era una persona alta, bien plantada, de rostro agradable, ingeniosa, y con una naturaleza tan sencilla, tan veraz, tan desinteresada, que resultaba encantadora: la mejor mujer del mundo y la más loca por las diversiones, sobre todo por el juego en grande. No tenía ninguno de esos necios afanes de gloria y de importancia propios de los hijos de los ministros; pero todo lo demás lo poseía por completo. Mimada desde su más tierna juventud por una corte prostituída a los favores de su padre, con una madre incapaz de educarla en nada, jamás creyó que ni Francia ni el Rey pudieran prescindir de su padre. No conoció deber alguno, ni siquiera la decencia.

En este retrato de *ma grande biche* se oculta la afección más profunda, y uno siente hasta algo como lágrimas, que afluyen a sus ojos al recordar. ¿Qué escritor de aquella época o de la precedente hubiera sido capaz de describir una dama como aquélla en la forma de una pobre criatura joven, de iniciar la descripción con las palabras *c'était une grande créature,* de inventar el in crescendo *si simple, si vrai, si surnageant à tout,* de colocar sobre la trivial forma de decir *c'était la meilleure femme du monde* el fuerte acento *et la plus folle de tout plaisir,* de compendiar el desorden del vestido, de la conducta y de la salud en un cuadro tan encantador del despilfarro personal y, finalmente, retener aquella escena en la que, tendida en su coche, con voz agonizante, dice *qu'elle avait bien du plaisir!* Con todo, este trozo del texto está repleto de una objetividad clara y sosegada, que describe el suelo nutricio social y humano de una planta tan singular. Deberemos esperar hasta muy avanzado el siglo XIX, por mejor decir hasta el XX, para encontrar en la literatura europea una tonalidad parecida, una síntesis personal tan liberada de armonización tradicional, que cala espontáneamente en las profundidades de la existencia a partir de los datos eventuales del fenómeno.

Vamos a recoger todavía algunos ejemplos que iluminan mejor que los precedentes los aspectos histórico y político. En el año 1714 empezó la larga lucha en torno a la bula papal *Unigenitus* contra los jansenistas. Saint-Simon es un enemigo de dicha bula, en parte porque le repugna todo lo que sea coacción de conciencia y violencia en cuestiones de fe y, en parte, porque la bula contiene decisiones sobre la excomunión que le parecen políticamente peligrosas. El jesuíta Tellier, confesor del Rey, que trataba por todos los medios de que la bula fuera aceptada, quiso ganar a Saint-Simon para su

Tampoco la caída de su padre pudo inspirarle respeto por el deber, ni amortiguar su pasión por el juego y las diversiones. Lo confesaba con la mayor ingenuidad del mundo, añadiendo que no podía dominarse. Nunca hubo una persona tan poco cuidadosa de sí misma, tan desaliñada: el peinado torcido, los vestidos arrastrando por un lado, y el resto por el estilo, pero con una gracia que lo compensaba todo. No prestaba atención alguna a su salud, y en cuanto al gasto jamás pensó que podría faltarle nada. Era delicada, y su pecho adolecía con facilidad. Se le llamaba la atención y lo comprendía, pero era incapaz de privarse de nada. Durante su embarazo último, llegó al agotamiento a fuerza de juegos, de carreras y de veladas. Todas las noches volvía a casa tendida de través en el interior de su carroza. Hallándola en este estado, se le preguntaba qué placer podía encontrar en eso, y respondía, con una voz casi imperceptible a causa de su debilidad, que encontraba mucho placer. De este modo, pronto acabó consigo. Había estado en muy buenas relaciones con Madame la Dauphine, y era depositaria de la mayor parte de sus confidencias. Yo me llevaba muy bien con ella, pero le decía siempre que por nada del mundo hubiera querido ser su marido. Era muy dulce, y muy amable para todo aquel que no tuviera nada contra ella. Su padre y su madre experimentaron gran aflicción.

causa, y le invitó, finalmente, a una reunión en la que no pudieran ser molestados. Las circunstancias quisieron que ésta tuviera lugar en un gabinete trasero (la *boutique* de Saint-Simon) sin ventanas, alumbrado con bujías, mientras en el salón contiguo se esperaba una visita que no debía saber nada de lo que pasaba en el gabinete. La conversación se anima; el anciano jesuíta descubre con asombrosa franqueza su plan, mezcla de alevosía y brutalidad, a fin de lograr la aceptación. Intenta con toda clase de sofismas acallar los escrúpulos de Saint-Simon, y al sentir que se le resiste, la ira se va apoderando de él. Saint-Simon ya ha retratado al padre Tellier en un pasaje anterior (17, 60). He aquí algunas de las frases del retrato:

Sa tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche. . . il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible. . . Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages. . . Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant.[11]

Ahora están sentados frente a frente, en el mencionado gabinete (24, 117):

Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre deux. J'aï décrit ailleurs son horrible physionomie. Eperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par ses voeux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres; qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de

---

[11] Su cabeza y su salud eran de hierro, y su conducta también, su naturaleza cruel y feroz. . . era profundamente falso, engañoso, escondido bajo miles de pliegues y repliegues, y cuando pudo mostrarse y hacerse temer, exigiéndolo todo, no ofreciendo nada, burlándose de las palabras dadas más solemnemente cuando ya no le importaba cumplirlas, y persiguiendo con furor aquellos a quienes se las había dado. Era un hombre terrible. . . Lo prodigioso de este furor que no cesaba un solo instante era que nunca se proponía conseguir nada para sí, que no tenía parientes ni amigos, que simplemente había nacido malvado, sin concebir placer alguno en ser amable, y que pertenecía a la hez del pueblo y no lo ocultaba; violento hasta causar miedo a los jesuítas más prudentes. . . Su aspecto exterior no prometía menos, y él cumplía exactamente esta promesa: en medio del bosque hubiera causado pavor. Su fisonomía era tenebrosa, falsa, terrible; los ojos ardientes, malignos, muy atravesados; viéndolo uno quedaba en suspenso.

propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'Etat et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel [sic] extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant: "Mon Père, quel âge avez-vous?" Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens...[12]

Saint-Simon consigue borrar el efecto de su pregunta extemporánea, y se entera de que el padre Tellier tiene setenta y tres años. La escena nos muestra a las claras la forma en que Saint-Simon interpreta lo que se desarrolla ante él: ve en el hombre que tiene delante *bec à bec*, instintivamente, una unidad compuesta de cuerpo, espíritu, posición de la vida e historia anterior, lo cual le confiere una fuerza de penetración que ahonda en el hombre a través del tema político y tan profundamente a veces que desaparece de su visión la parte actual del tema, como ocurre en nuestro caso, y se le revelan mucho más profundos y universales: al observar a su interlocutor *de tous ses yeux*, olvida la ocasión actual, la disputa sobre un artículo determinado de la bula *Unigenitus*, y se le aparece la esencia del jesuitismo en toda su vitalidad, y todavía más, la esencia de toda sociedad solidaria rígidamente organizada. Es una forma de percepción que su interlocutor, con toda su perspicacia, apenas si podía sospechar. Ni el siglo XVII ni el XVIII conocen otros ejemplos de una mirada semejante; se era demasiado superficial de un modo racionalista, y, con respecto a lo interior, demasiado discreto, demasiado tímido ante la persona de los demás, demasiado conservador de las distancias, cosas todas que contribuían a hacer retroceder ante descubrimientos de esta especie. El pasaje muestra también que Saint-Simon llegaba a sus conocimientos más profundos no por medio de un análisis racional de pensamientos y proble-

[12] Yo lo veía frente a mí y encuadrado por dos candiles, sin que entre los dos hubiera más distancia que la anchura de la mesa. Ya he descrito en otro lugar su horrible fisonomía. Pasmado a la vez por lo que oía y veía, mientras él hablaba me di cuenta de lo que era un jesuita que, por su insignificancia personal reconocida, no podía esperar nada para su familia ni, por su estado y sus votos, para sí mismo, ni siquiera una manzana ni un trago de vino más que los demás; que por su edad estaba muy cerca del momento en que debería dar cuenta a Dios y que, deliberadamente y a fuerza de maquinaciones, iba a prender fuego al estado y a la religión, e iniciar la persecución más espantosa por cuestiones que no le importaban nada, y que no afectaban más que el honor de su escuela de Molina. Sus tenebrosidades, las violencias que me puso de manifiesto, todo ello me arrojó en un éxtasis tal, que de repente lo interrumpí y le dije: "Padre mío, ¿qué edad tenéis?" La extrema sorpresa que se retrató en su semblante, y que yo vi, pues no cesaba de mirarlo ávidamente, me hicieron volver en mí...

mas, sino por medio de un empirismo ejercitado sobre los fenómenos sensibles que encontraba al azar en su camino, y profundizado hasta lo existencial, mientras que (para citar un ejemplo similar) no cabe duda que el jesuíta de las primeras *Lettres provinciales* está estilizado a base de un previo conocimiento racional.

Mencionemos todavía un último pasaje. Saint-Simon conocía muy bien desde la infancia al duque de Orléans, que más tarde había de ser Regente, y tenía una elevada opinión de su inteligencia y sus aptitudes. Nos relata cómo su posición incómoda y equívoca frente a su tío Luis XIV echó a perder su carácter y sus fuerzas, convirtiéndolo en el hombre indeciso, poco de fiar, cínicamente indiferente y extravagante en que acabó. No mucho antes de la muerte del Regente, Saint-Simon se da cuenta de que se le acerca el fin, y nos describe cómo llegó a percatarse. El Regente había conferido al duque de Humières un puesto importante:

Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau (una habitación del sótano, mencionada a menudo), dont il avait fait sa garderobe. Il y était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc d'Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien d'extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du duc d'Humières d'un air étonné et pesant; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire beaucoup de réflexions... C'était le fruit de ses soupers... (41, 229).[13]

[13] El duque de Humières quiso que yo lo llevara a Versalles por la mañana para dar las gracias al señor duque de Orléans. Lo encontramos cuando se disponía a vestirse, todavía en su sótano, que había convertido en guardarropa. Estaba sentado en su silleta, rodeado de sus criados y de dos o tres de sus oficiales primeros. Quedé espantado. Vi a un hombre con la cabeza caída, de un rojo purpúreo, con un aire estúpido, que ni siquiera me vió llegar. Sus gentes se lo dijeron. Volvió lentamente la cabeza hacia mí, sin levantarla casi, y me preguntó con lengua torpe qué era lo que me traía. Se lo dije. Yo había entrado para hacerlo venir con premura al lugar donde tenía costumbre de vestirse, con el fin de no hacer esperar al duque de Humières, pero quedé tan sorprendido que no dije palabra. Hablé

No debe asombrarnos que el Regente se halle rodeado de sus domésticos y funcionarios mientras evacúa sus necesidades, y hasta de que reciba en tales momentos a un alto dignatario. Los príncipes de los siglos XVII y XVIII no estaban casi nunca solos; cuando Louvois irrumpe en una dramática escena en el aposento del rey, a fin de impedirle hacer una declaración oficial sobre su matrimonio con Madame de Maintenon, lo encuentra justamente levantándose de la *chaise percée* y ordenándose todavía la vestimenta, y de la duquesa de Borgoña cuenta Saint-Simon que solía sostener en estos momentos las conversaciones más confidenciales con sus damas. Pero ninguna de esas escenas tiene un vigor tan impresionante como la mencionada antes. Difícil que haya en toda la literatura, y menos en la anterior, un texto que trate un tema semejante en forma dramática y hasta trágica. El nuestro sí lo hace: el horror de Saint-Simon ante la imagen de la decadencia y de la muerte próxima que se le ofrece tiene gravedad trágica. La imagen está desarrollada lenta, gradual y exactamente en dos frases un tanto más largas (*Je vis un homme*... e *Il tourna la tête*...), encuadradas dentro de tres muy cortas (*j'en fus effrayé, ses gens le lui dirent, je le lui dis*), que se refieren todas al ambiente y producen por su energía abrupta el efecto de golpes que intentan vanamente quebrantar la apatía del Regente. El retrato mismo comienza con las palabras: "vi un hombre" —no: "vi al duque"—, con lo cual se expresan simultáneamente dos cosas: primera, que en el primer instante no lo reconoce o no puede creer que sea él la persona que tiene ante sí; segunda, que el infeliz apenas si es ya Monsieur le duc d'Orléans, sino "ya sólo" un hombre. Y la lenta precisión de la segunda frase sobre su trabajoso modo de volver la cabeza y la lengua torpe está en un nivel de estilo que no encontraremos jamás en el siglo XVIII, y difícilmente antes de los Goncourt y Zola, en el XIX.

No se trata tan sólo de la presentación implacable de lo cotidiano, feo y, según la estética clásica, indigno; un realismo tan radical lo encontramos también en otra parte, incluso en los siglos XVII

aparte cerca de una ventana con Simiane, primer gentilhombre de cámara, y le comuniqué mi sorpresa y mi temor por el estado en que encontraba al duque de Orléans. Simiane me respondió que desde hacía mucho tiempo todas las mañanas estaba así, y que ese día no encontraba nada extraordinario en su aspecto, y que mi sorpresa era debida a que nunca lo había visto a tales horas; y que tal aspecto desaparecería en cuanto hubiera hecho algo de ejercicio al vestirse. Sin embargo, no cambió gran cosa una vez vestido. Recibió las expresiones de gratitud del duque de Humières con un aire sorprendido y torpe; y él, que siempre había sido gracioso y amable con todo el mundo, y que tan bien sabía decir cosas a propósito y atinadas, apenas le contestó... Este estado del duque de Orléans me obligó a reflexionar mucho... Era el fruto de sus cenas... (41, 229).

ó XVIII. De lo que se trata es del empleo de dichos elementos para una presentación del hombre totalmente seria, que ahonda en lo problemático, que sobrepasa lo meramente moral y se sumerge en las *profondeurs opaques* de nuestra naturaleza. El lector no puede menos de tener la sensación de que el destino y la tragedia enteros del duque de Orléans se deciden en esta escena de la *chaise percée.* En el nivel estilístico, Saint-Simon es un precursor de formas de concebir y de reproducir la vida modernas y hasta modernísimas. Capta a los hombres en medio de su ambiente cotidiano, con su procedencia, sus relaciones múltiples, sus riquezas, cada parte de su cuerpo, sus gestos, cada matiz de sus palabras, sus esperanzas y sus temores. Logra encontrar a menudo la expresión de lo que nosotros llamaríamos hoy la "masa hereditaria", espiritual y corporal a la vez; señala las peculiaridades del ambiente con un rigor que nada desdeña y que acierta de plano. ¿Qué autor de su época se hubiera interesado en hacer resaltar algo así como la peculiaridad espiritual y hasta expresiva de la familia Mortermart, que nos recuerda una y otra vez (en Madame de Montespan, en su hija, la duquesa de Orléans, en Madame de Castries, etc.). Todo esto para poner de manifiesto la *condition de l'homme.*

El círculo de sus experiencias es ciertamente limitado, ya que no rebasa los límites de la corte francesa; en cambio, reviste una gran unidad, como si la unidad de la acción de conjunto estuviera dada de antemano, y el escenario es lo bastante grande para contener todo un mundo de gentes y ofrecer la posibilidad de sucesos cualesquiera, corrientes y no seleccionados. Ya dijimos que las "memorias" de los siglos XVII y XVIII no se acomodan a la regla estética de la separación de lo bajo y vulgar y los temas altos y graves; por el contrario, revelan y desenmascaran lo que en otros géneros es presentado con gran realce: los príncipes y sus cortes. Pero Saint-Simon va mucho más allá que cualquier otro, y con un meollo y altura sin precedentes. En los demás, aunque se trate de escritores de talento, lo personal, corriente y no seleccionado, que sólo rara vez permite una visión de conjunto, llevan al lector a apreciarlo por el carácter documental que ilustra sobre la cultura de la época, aunque goce de sus eventuales cualidades literarias por añadidura. Predominan en exceso las anécdotas, las intrigas, las apologías, lo meramente personal; los acontecimientos políticos presentados, como si dijéramos, de minuto en minuto, y seleccionados por los límites del horizonte personal y del interés también personal, no pueden despertar nuestra profunda participación humana: nadie leerá a Retz con el mismo apasionamiento activo que a Shakespeare o a Montaigne.

Creo que muchas veces se ha medido a Saint-Simon con el mismo rasero que a los demás, apreciándole con demasiada exclusividad como documento histórico-cultural. Desde luego que también es esto, y hasta de modo más perfecto. Pero es algo más y diferente. Como que lo que limita el efecto artístico y humano de aquéllos —lo anecdótico, personal, excesivamente individual y diversamente insignificante de lo que nos relatan— es lo que constituye el fuerte de éste; que, partiendo de un detalle cualquiera, no escogido, a menudo personal y partidista hasta el absurdo, cala inesperadamente en las profundidades de la existencia humana.

¡Qué distancia con el nivel medio, amable y superficial, que hemos encontrado en los textos de la primera mitad del siglo XVIII, comentados a principios de este capítulo, qué contraste con la realidad agradablemente compuesta, con la invitación al placer, o con la propaganda de una ideología racionalista que nos ofrecen! Y, sin embargo, Saint-Simon forma más bien parte de la época en la que redactó sus obras que del siglo XVII, dentro del cual se le considera siempre porque trata de la corte de Luis XIV, aunque ésta no sea en absoluto la de 1660 ó 1670, sino la de las últimas décadas. Además, estas últimas décadas, en cuya existencia penetró, eran en los tiempos en que escribía un pasado bien lejano. La primera mitad del siglo XVIII no escasea en individuos, ideas y movimientos aislados que parecen presagiar evoluciones muy posteriores, y que permanecían solitarios en su propia época. ¿Quién pretendería clasificar dentro del siglo XVII a Giambattista Vico, nacido siete años antes que Saint-Simon, y que escribió su obra maestra un poco antes que éste? Así como Vico era anticartesiano, Saint-Simon estaba contra el gran Rey, y, como aquél, admiraba a su enemigo y estaba influído por él hasta en lo más hondo. Pero existen todavía otras semejanzas, menos externas, entre estos dos contemporáneos, tan diferentes uno del otro. Por sus inclinaciones y su espiritualidad, ambos recurren a un pasado muy anticuado ya en su época; ambos escriben obras que, contrastando con el estilo de formas elegantes y limitadas de los contemporáneos, parecen a primera vista como un desierto sin forma; el vigor del impulso interno confiere a la expresión verbal de ambos un algo desacostumbrado, violento a veces, expresivo en demasía, contrapuesto al gusto ligero y amable de la época; y, sobre todo, ambos ven al hombre profundamente incrustado en los supuestos históricos de su naturaleza, el uno instintivamente, en la descripción de los individuos que con él coexisten, el otro especulativamente, en una visión del transcurso de la historia universal; ambos, empero, en total contradicción con el pensar racionalista

y antihistórico de la época. No disponía de una base histórico-teórica en el sentido del "historicismo", cuyos primeros arranques empezaban a notarse precisamente entonces, cuando Saint-Simon escribía sus *Memorias;* lo individual de sus descripciones se limita a la persona aislada; las fuerzas históricas en un sentido supra-personal, aunque individualizado, permanecen fuera de su horizonte. Lo que entiende por historia vivida (lo explica en las impresionantes "Considérations préliminaires", I, 5 *ss.*) es tan sólo la compresión de lo psicológicamente personal de los actores y de las conexiones y contrastes que de ahí resultan; el objetivo de su historiografía, según lo indica él mismo, es moral y didáctico en un sentido plenamente prehistoricista. Pero la diversidad de lo real, dentro de la que vivía y en la cual se inflamaba su genio, le hizo sobrepasar con mucho aquellos límites.

XVII

EL MÚSICO MILLER

Miller: *(schnell auf- und abgehend).* Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.

Frau: Du hast ihn nicht in dein Haus geschwatzt — hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.

Miller: Hab' ihn nicht in mein Haus geschwatzt — hab' ihm 's Mädel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon? — Ich war Herr im Haus. Ich hätt' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen — oder hätt' gleich alles Seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muß ich wissen, and alles Wetter kommt über den Geiger.

Frau: *(schlürft eine Tasse aus).* Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind.

Miller: Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch herauskommen? — Nehmen kann er das Mädel nicht — Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer — daß Gott erbarm? — Guten Morgen! — Gelt, wenn so ein Musje *von* sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiß! was als? gelöst hat, schmeckt's meinem guten Schlucker freilich, einmal auf süß Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädel eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Mädel ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat 's Handwerk verschmeckt, treibt's fort (die Faust vor die Stirn), Jesus Christus!

Frau: Gott behüt' uns in Gnaden!

Miller: Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuß wohl sonst sein Absehen richten? — Das Mädel ist schön — schlank — führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen. — Stöbert mein Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus — he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los, — und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muß ich wissen.

Frau: . . .[1]

---

[1] *Miller:* *(yendo y viniendo rápidamente)* ¡Definitivamente! El asunto se pone serio. Mi hija está armando gran alboroto con el barón. Mi casa cae en descrédito. El Presidente husmea algo, y, en fin de cuentas, prefiero despedir a su hijo.

ESTE COMIENZO del "drama burgués" *Luisa Miller,* de Schiller, escrito en 1782-83, se desarrolla en una habitación de pequeños burgueses, la de un músico: la acotación lo subraya con esta indicación: A la mesa está sentada la señora Miller, todavía en *déshabillée,* y toma una taza de café. A tono con la escena la forma de expresarse de ambos, particularmente del hombre, cuya naturaleza bonachona y estrepitosa no acaba en estos momentos de excitación de dar suelta a sus modismos sabrosos, un poco rudos, pequeñoburgueses y populares. A pesar de su oficio, no tiene nada de "artista", pues es algo así como un maestro artesano, y no se estropearía el estilo si se le hiciera hablar en dialecto (suabo). Es hombre de corazón y talento, pero de ideas completamente pequeñoburguesas; unas líneas después, en la continuación de la primera escena, se le ocurre la idea de que su hija, orgullosa con el amor del barón, "va a acabar por echarle a perder un yerno bravo y honrado, que había entrado con tanto calor a formar parte de su parroquia", idea que lo saca aún más de sus casillas.

Mujer: Tú no lo has traído a casa, ni has empujado a tu hija en sus brazos.

Miller: ¡No lo he traído!... ¡no he empujado a la muchacha!... ¿quién quiere saber nada de esto? Yo era señor de mi casa. Debía haber reprendido con más vigor a mi hija. Debía haber dicho cuatro verdades al mayor, o debía haberlo denunciado todo en seguida a Su Excelencia, a su señor papá. El joven barón se desentiende fácilmente, ya lo sé, y toda la tormenta encima del violinista.

Mujer: *(acaba de beber su taza a sorbos)* ¡Majaderías! ¡Habladurías! ¿Qué puede pasarte? ¿Quién puede hacerte nada? Tú cumples con tu profesión, y sacas alumnos de donde los encuentras.

Miller: Pero, dime: ¿qué va a pasar de todo esto?... Él no puede casarse con la muchacha... Ni hablar siquiera de casamiento, y de una... Dios me libre... ¡Buenos días!... Oye, cuando uno de esos señores merodea y va y viene de aquí para allá, y cuando resuelve el diablo sabe qué, siempre le gusta al buen catador beber en agua dulce. ¡Ten cuidado! ¡Ten cuidado! Aunque pusieras un ojo detrás de cada agujero y no se te escapara el más leve movimiento, la seducirá ante tus narices, le dejará algún recuerdo, y desaparecerá, y la muchacha quedará deshonrada para toda su vida, ya se quede quieta, o ya prosiga el oficio, si le gustó *(con la mano en la frente),* ¡Jesucristo!

Mujer: ¡Dios nos proteja!

Miller: No le falta qué proteger. ¿Cuál puede ser, si no, la intención de este caballerete? La muchacha es hermosa... esbelta... y de pie pequeñito. Por dentro, puede ser como quiera. Esto no se mira en vosotras, las mujeres, siempre que el buen Dios no las haya abandonado en el otro sentido. El conquistador agota primero este capítulo... ¡ajá! entonces una luz lo ilumina de repente, como a mi Rodney, cuando husmea algún francés, y le da caza con todas las velas desplegadas... no lo culpo en absoluto. El hombre es hombre. Esto debo saberlo yo.

Mujer: ...

El drama se desarrolla dentro de este marco. No sólo la familia de Miller y el secretario Wurm promueven una atmósfera pequeñoburguesa, sino que el conflicto es en su totalidad burgués, y hasta las dos personas de condición, el Presidente y su hijo, carecen en absoluto de aquel realce heroico, aparte de lo vulgar, propio de la gran tragedia francesa. El hijo es noble, sentimental, idealista; el padre diabólico, dominante, y, al fin, también sentimental: ninguno de los dos es "elevado" en el sentido francés. Para ello ya el ámbito —una pequeña corte alemana con un príncipe absoluto— resulta demasiado estrecho.

Schiller no ha sido el primero en concebir en forma trágica este u otros escenarios y conflictos parecidos. La novela burguesa-sentimental y el drama burgués (ya aludimos a él en el capítulo precedente, con el nombre de *comédie larmoyante*) hacía tiempo que se habían formado en Inglaterra y en Francia. En Alemania, donde la mezcla de estilos cristiano-criatural se mantuvo a través del siglo XVII, sin que la pudiera desplazar por completo ni la influencia clásica francesa, la evolución realista burguesa adoptó formas particularmente fuertes. Concurrieron la influencia de Shakespeare y la de Diderot y Rousseau; las circunstancias estrechas y deprimentes del país proporcionaron asuntos emotivos: surgieron cuadros que eran, al mismo tiempo, sentimentales, pequeñoburgueses, realistas y revolucionarios.

La primera pieza alemana del género, la obra de juventud de Lessing *Miss Sara Sampson* (1755), que obedece a la influencia inglesa y se desarrolla en Inglaterra, no muestra desde luego todavía nada de política contemporánea; pero *Minna de Barnhelm*, aparecida doce años más tarde, se adentra en la historia de sus días. Goethe dice de la pieza, en el libro séptimo de la segunda parte de *Poesía y verdad* (edición Jubileo, 23, 80), que es "la primera producción teatral sacada del panfleto importante de la vida y con un contenido específicamente temporal", y destaca una actualidad especial de la obra que los lectores de hoy apenas si pueden notar, pero que en aquel tiempo pudo haber contribuído no poco a la sensación que causó: "la tensión de hostilidad en que se hallaban Prusia y Sajonia durante esta guerra" (la de los siete años), tensión "con la que no acabó la terminación de la misma"; de suerte que la obra de Lessing "actuó con sus cuadros" para que se restableciera la paz en los ánimos. Ahora bien: *Minna de Barnhelm* es, en realidad, una comedia, no un drama burgués, su tema se diferencia ya del de éste en la disposición, en el escenario, en la independencia de los principales caracteres femeninos y en la condición noble de los dos protagonis-

tas. No obstante, en la afectuosa severidad, en la probidad simple de los conceptos del honor y también en la expresión verbal hay un algo burgués, casi doméstico, de suerte que fácilmente se imaginaría uno que aquellos personajes nobles y hasta todo noble alemán de entonces vivían dentro de un marco burgués y casero.

Sin duda alguna, Goethe tiene razón para decir en el mencionado pasaje (él lo había experimentado directamente cuando apareció la obra durante su época de estudiante en Leipzig) que "esta producción había abierto felizmente los ojos para un mundo más alto y más importante que el literario y burgués dentro de los cuales se había movido hasta entonces la poesía". Pero en modo alguno se abandona, por causa de esta elevada perspectiva que pone ante los ojos del lector o del oyente la historia coetánea, lo sencillo y lo sentimentalmente burgués de las relaciones humanas: precisamente la ligazón directa de ambas esferas es lo que constituye el atractivo de la pieza.

De una manera muy distinta, pero no menos importante, aparece la política en *Emilia Galotti:* el tema principal de la tragedia burguesa —la seducción de una inocente— está puesto en relación con el fenómeno político del absolutismo del pequeño estado. No obstante, la actualidad política de *Emilia Galotti* produce un efecto débil y no propiamente revolucionario; el escenario no es un principado alemán, sino italiano, y aunque se dice textualmente que la familia Galotti no posee rango ni nobleza alguna, sin embargo, su posición y sus maneras, especialmente las del padre, Odoardo, no producen la impresión de lo burgués, sino de lo acentuadamente militar y noble.

La verdadera conexión entre el realismo burgués-sentimental, por un lado, y lo político-idealista y los derechos naturales, por otro, se debió al movimiento del *Sturm und Drang* y las huellas las encontramos en casi todos los escritores de aquella generación: Goethe, Heinrich Leopold Wagner, Lenz, Leisewitz, Klinger y otros, y hasta en J. H. Voss. Entre todas las obras que todavía se pueden leer, *Luisa Miller* es la más importante para lo que nos interesa, ya que intenta abarcar directamente la actualidad, basando el caso particular en las circunstancias generales. El realismo burgués-sentimental, áspero o idílico, que en otros casos se expresa en asuntos históricos o fantásticos, o personales y apolíticos —lo que impide una aceptación radical y directa de la actualidad—, se alimenta en este caso, sin circunloquios ni reservas, de la experiencia propia de la actualidad política. El ambiente contemporáneo y los intereses políticos y hasta revolucionarios del momento diferencian este drama

del *Emilia Galotti*, de Lessing, y también de los demás dramas burgueses de la época conocidos por mí: representa, en su época, un caso excepcional y extremo de reproducción seria y problemática de la realidad con medios literarios.

Las primeras palabras nos introducen vigorosamente en la situación real. El hijo del ministro todopoderoso de un príncipe alemán hace la corte a una muchacha de la clase pequeñoburguesa; viene a menudo a su casa; más tarde nos enteramos de que le escribe cartas sentimentales, se preocupa de su educación y le hace regalos. La madre, de pocos alcances, está tan entusiasmada y orgullosa con el noble amante de su hija que, en su ofuscación, no ve el peligro. El padre sí, y teme no sólo complicaciones con el Presidente, sino, además, lo peor para la honra de su hija, para su felicidad terrestre y para la bienaventuranza eterna, pues "él no puede casarse con la muchacha". Lo único que puede hacer es seducirla. Y entonces "la muchacha tendrá mala fama durante toda su vida, y puede prepararse a vestir santos o a algo peor". Sabe por sentido común y trivial experiencia cómo suelen acabar estas cosas. No piensa mal del Mayor: "el hombre es hombre". Pero quiere a su hija, y trata de salvarla. Lo mejor sería ir a ver al Presidente, y contárselo todo, aunque sea ésta una acción que no le cuadra: no es él, precisamente, hombre que se mezcla en amoríos, pero el peligro ¡es tan grande! No llega a darse este paso desesperado, el desarrollo se precipita. En la escena siguiente, debe reconocer que ya es muy tarde: su hija está demasiado liada.

El mundo que se nos presenta es angosto hasta la desesperación, tanto espacial como moralmente. La encogida habitación de un pequeño burgués; un ducado de territorio tan insignificante que, como se dice varias veces, se puede recorrer a caballo en una hora; y limitaciones estamentales de las costumbres en forma más antinatural y alevosa. En los círculos de la corte está permitido todo, pero no como libertad noble, sino en el sentido de desvergüenza, corrupción e hipocresía; en el pueblo reina la idea más apática de la virtud; una muchacha que se entregue a un hombre con quien no pueda casarse según el orden social existente será considerada inmediatamente como prostituta, y despreciada como tal. Este orden social está reconocido por los súbditos, e incluso por la misma Luisa, como "orden general y eterno"; una apática sumisión es en todo momento obligación cristiana, de lo cual se aprovechan los poderosos, especialmente el Presidente, un lamentable tirano en miniatura, a quien Schiller se esfuerza por conferir un cierto aspecto imponente, una cierta grandeza en sus intervenciones, a pesar de que falta todo

fundamento interno, pues sus crímenes y sus intrigas sirven tan sólo a los fines personales más limitados, que no consisten en otra cosa que en obtener y conservar el poder, sin que en ningún momento se exprese una voluntad de actuar objetivamente o un sentimiento de decidida vocación de gobernar.

La situación de Miller y de su familia está representada, por consiguiente, de un modo trágico, realista y actual. El realismo y la tragedia burgueses, por lo menos así parece al principio, ya no se limitan a recoger un poco de la espuma superficial de la vida social con el fin de dar forma a un destino privado, personal y trágico-patético, sino que remueve todos los fondos político-sociales de la época; se diría que nos hallamos ante el primer intento de hacer resonar en un destino particular toda la realidad del momento. A fin de comprender el destino trágico de Luisa, el espectador se veía obligado a representarse la estructura de la sociedad en la que vivía. Y, a pesar de todo, percibimos que este realismo trágico, ya lo comparemos con el realismo figural de la Edad Media o con el realismo práctico moderno, carece de algo para poder ser un realismo pleno y genuino. *Luisa Miller* es más bien una pieza política y hasta demagógica que una obra verdaderamente realista.

Es una pieza política sin ningún género de duda. H. A. Korff ha escrito al respecto algunas líneas excelentes (*Geist der Goethezeit*, I, 209-211), que sintetizo: aunque el argumento no guarda una relación necesaria, sino casual, con la idea política de libertad, este drama significa, como pocos, una puñalada en el corazón del absolutismo: las maquinaciones criminales de la tiranía principesca están crudamente iluminadas, los súbditos carecen de cualquier derecho, y están a merced de la clemencia o inclemencia caprichosa del príncipe, de sus favoritos y de sus queridas. A través de la acción se da uno cuenta con horror de la sumisión y dependencia interna de los dominados, lo que constituye, desde luego, la explicación psicológica de la posibilidad de la tiranía principesca.

Esto es indiscutible, y sólo debemos lamentar que, sabiendo Schiller muy bien contra qué y por qué combatía, se tenga en seguida la impresión de que en su obra todo iría muy bien si algunos de los personajes principales no fueran libidinosos e infames, sino personas decentes. Tal como es, este drama debió ejercer, sin duda, una influencia política importante, pero precisamente los colores chillones y espesos de la tendencia revolucionaria perjudicaron la autenticidad de su realismo. No es que pretenda sostener que la realidad en los pequeños principados absolutistas haya sido mejor de la que Schiller nos pinta, pero, en todo caso, era diferente y menos

melodramática. Cuando escribió *Luisa Miller*, Schiller no había alcanzado todavía ponderación y madurez en la plasmación artística. Es una obra impetuosa, arrebatadora, genial, muy efectiva, pero, en fin de cuentas, mala: es un producto melodramático arrebatador, escrito por un hombre genial. Para una obra seria, la acción está pensada a base de demasiadas intrigas y, a menudo, resulta inverosímil; para mantenerla en marcha, los caracteres (con excepción del de Miller) han tenido que ser esbozados en negro y blanco; las declaraciones y decisiones son con frecuencia insuficientemente motivadas e inesperadas; el diálogo, muy a menudo desmedido en lo patético y en lo sentimental, en los casos en que podría ser espiritual, ingenioso y noble, resulta casi siempre rebuscado, difícilmente comprensible y, a veces, hasta indeliberadamente cómico; léase, por ejemplo, la gran escena entre la Lady y Luisa (4, 7) en la que casi cada palabra es artificiosa.

Pero no es lo decisivo que el talento artístico de Schiller se halle todavía en agraz: la insuficiencia de su realismo se debe, ante todo, al género mismo del drama burgués, tal como se había decantado en el siglo XVIII: este género se hallaba ligado a lo personal, familiar, enternecedor y sentimental y no podía abandonarlo, circunstancia que, por el tono y el nivel estilísticos, se oponía a una ampliación del escenario social y a la inclusión de los problemas político-sociales generales. Y, sin embargo, por este camino es por donde se llegó a la irrupción de lo político y lo social en un sentido amplio: el lazo amoroso, emotivo y totalmente particular y privado por esencia, ya no se encontraba ahora con resistencias de parientes, padres o tutores malvados, o con obstáculos morales privados, sino con un enemigo público, con el orden social estamental y antinatural. Ya dijimos que en el gran clasicismo francés del siglo XVII el amor había alcanzado el más alto rango entre los temas trágicos, sustraídos a la realidad de todos los días, y cómo, en el occidente de Europa, los comienzos de la novela de costumbres y de la *comédie larmoyante* lo pusieron otra vez en contacto con la realidad común de la vida, padeciendo empero en dignidad. Se hizo más potentemente erótico, al par que conmovedor y sentimental; de esta forma echaron mano los revolucionarios del *Sturm und Drang* y, siguiendo las huellas de Rousseau, y sin abandonar en lo más mínimo lo burgués, realista y efectivo, le presentaron de nuevo la más alta dignidad trágica. En cada persona y en cada situación, el amor fué ensalzado como lo más natural y espontáneo, sus relaciones más simples y más puras aparecieron como condiciones de la virtud natural, y su libertad ante la mera convención como cosa de derecho natural e inalienable. Así

se convirtió el amor, en *Luisa Miller*, en el punto de partida de lo político-revolucionario y de un realismo arraigado en lo político.

Pero una "historia de amor" resultaba como base demasiado estrecha, y el estilo sentimental inadecuado para plasmar una realidad auténtica. Lo accidental, personal y enternecedor del caso particular llama demasiado la atención. A fin de prestar al conflicto la energía necesaria, el Presidente y Wurm tuvieron que ser presentados como granujas consumados, según el modelo de los melodramas familiares. Si no lo hubieran sido, si el Presidente no se hubiera visto obligado, casualmente en este preciso momento, a contraer matrimonio con la querida del príncipe, hubiera sido posible una salida, o al menos un aplazamiento. De las otras circunstancias inherentes al principado sólo obtenemos detalles aislados, inconexos, no siempre claramente comprensibles. Éstos son constantemente de un género horripilante, ya se trate de la venta de hijos del país para servir como soldados en América o de cosas de la corte, de las que se habla en las grandes explicaciones que tienen lugar entre Ferdinand y la Lady (2, 3). Son referidas siempre con el más alto *pathos* de horror, siempre nos dejan la impresión de que el duque y su corte no poseen ninguna función más que la de depauperar al pueblo con sus derroches y abusar de él para sus divertimientos viciosos. Apenas si oímos o sentimos nada de la problemática interna, de las complicaciones históricas, de la función, de las causas de la degeneración moral de los poderosos, de las circunstancias prácticas en el duquesado. Esto no es realidad, sino melodrama; muy apropiado, desde luego, para ejercer una influencia política fuerte y sentimental, pero en modo alguno una traducción artística de la realidad de la época. Es caricatura incluso en los momentos en que describe circunstancias o sucesos reales, porque los presenta iluminados por una luz deslumbrante, entusiasta y tendenciosamente, desprendidos de sus raíces, despojados de su sustancia interior. Y tampoco el motivo quizá más importante para la comprensión de la estructura social, que también ha destacado H. A. Korff, la sumisión interna de los súbditos, que con una devoción apática, limitada, desorientadora, reconocen la carga que pesa sobre ellos como un derecho eterno, resalta con suficiente nitidez. La negativa de Luisa, originada por un defecto de libertad interna (3, 4), es mal comprendida por parte de Ferdinand, porque la intriga exige que éste conciba un sentimiento de celos completamente inverosímil después de todo lo ocurrido, en forma tal que el interés del espectador es inmediatamente desviado del tema de la negativa. Y Luisa está tan llena de conmovedora inocencia, se presenta

tan adornada de sentimientos nobles, que el reconocimiento de su limitación y pusilanimidad no se hace patente al espectador, sino sólo al crítico analizador de ella y de Schiller: incluso en aquella escena hace el efecto de una heroína que se sacrifica, y también cuando cae en el ridículo engaño de Wurm, aparece todavía "grande y terrible".

No obstante, el drama reviste gran importancia en relación con nuestra investigación, aunque no sea más que con la circunstancia de ser única en su género, entre las obras más conocidas del clasicismo y romanticismo alemán. Posteriormente, en la época de Goethe, nunca se ha intentado presentar trágicamente un ambiente burgués medio de la época sobre la base de sus circunstancias sociales. Completamente solitario en su nivel estilístico permaneció el músico Miller, magnífica figura, mucho más homogénea y natural que su hija. El mismo Schiller, y en general la evolución de la literatura alemana, se desviaron del realismo actualista, que mezcla los estilos con gran energía y representa lo político y lo económico vigorosa y concretamente. La mezcla estilística, adoptada con entusiasmo bajo los auspicios de Shakespeare, aparece casi exclusivamente en asuntos históricos o poético-fantásticos y, en los casos en que trata de la realidad, se obstina en permanecer dentro de zonas angostas y apolíticas, o la reproduce idílica o irónicamente, apuntando únicamente a lo personal: jamás coinciden el realismo enérgico y un problematismo actualista trágicamente concebido. Esto es tanto más digno de notarse y hasta, si se quiere, paradójico, cuanto que el movimiento espiritual alemán de la segunda mitad del siglo XVIII creó los fundamentos estéticos del realismo moderno: me refiero al que recientemente se ha denominado historicismo.

El modo de considerar la vida del hombre y de la sociedad humana es el mismo en el fondo, ya se trate de asuntos del pasado o del presente. Una modificación del modo de considerar la historia se traduce inmediatamente en la consideración de las circunstancias actuales. Cuando uno reconoce que las épocas y las sociedades no deben ser enjuiciadas según una figuración ideal de lo absolutamente loable, sino cada una con arreglo a sus propios supuestos previos; cuando entre éstos no se cuentan solamente las condiciones naturales, como clima y suelo, sino también las espirituales e históricas; cuando despierta así el sentido de la eficiencia de las fuerzas históricas, de la incomparabilidad de los fenómenos históricos así como de su constante movilidad interna; cuando uno llega a comprender la unidad vital de las épocas, de suerte que cada una aparezca como un todo, cuya esencia se refleja en cada una de sus

formas fenoménicas; cuando, finalmente, se impone la convicción de que no es posible captar la significación de los acontecimientos por medio de conocimientos abstractos y generales, y de que para ello no debe buscarse el material en las alturas sociales y en las acciones públicas y principales, sino también en el arte, la economía, la cultura material y espiritual, en los fondos de lo cotidiano y lo popular, porque sólo allí puede ser captado lo peculiar, lo íntimamente móvil y lo universalmente válido, tanto en un sentido más concreto como más profundo; entonces podemos esperar que todas estas comprobaciones sean transferidas también a la realidad, y que, por consiguiente, aparezca también ella como incomparable en su peculiaridad, movida por fuerzas interiores, en plena evolución, es decir, como un trozo de historia cuyas honduras cotidianas y cuya estructura interna total interesen tanto en su origen como en su dirección evolutiva. Ahora bien, es de sobra conocido que las comprobaciones anteriormente enumeradas, que confluyen todas en una dirección espiritual llamada historicismo, se desenvolvieron plenamente en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. Desde luego que existían antes y en otros lugares corrientes que prepararon el historicismo e influyeron en su formación, pero su cristalización tuvo lugar en Alemania durante la época de Goethe. No necesitamos penetrar más adelante en este dominio, ya que se ha escrito mucho y bueno sobre este tema: el libro de Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus** (Munich y Berlín, 1936) es la exposición más bella y madura que conozco. En la Alemania de entonces se llevó muy lejos la relación contra el gusto francés clásico y racionalista, y en ella se superó lo que nosotros llamamos separación de estilos, es decir, el apartamiento de lo realista de la esfera de la alta tragedia, superación que constituye el supuesto previo fundamental para un realismo trágico tanto histórico como actualista. A pesar de lo cual, este último, al menos, no alcanzó un pleno desarrollo. Incluso el tratamiento literario de temas históricos, que había comenzado en las obras juveniles de Goethe con tanta verdad sensible, volvió a caer más tarde, en la posterior evolución de Schiller, en una especie de separación estilística. La disposición dualista de Schiller, que separaba estrictamente la idea de la sensación, fué imponiéndose cada vez más, y su interés recayó mucho más sobre los efectos de lo moral en los hombres y sobre la libertad basada en lo moral, que sobre su peculiaridad sensible, históricamente encuadrada.

---

* Véase *El historicismo y su génesis*, ed. F. C. E.-México.

Pero a nosotros nos interesa sobre todo el realismo en los temas de la época, y trataremos de determinar las causas que impidieron su desarrollo pleno, a pesar de que los supuestos estéticos eran tan favorables. Esas causas radican en las circunstancias mismas de la época, y en la conexión que guardan con ellas los escritores más importantes y hasta las capas sociales directoras; por lo cual habremos de ocuparnos principalmente de Goethe, en parte en razón de su influencia dominadora, y en parte porque ningún otro escritor poseía semejante aptitud para captar lo sensible y lo real.

Las circunstancias de la época en Alemania no eran muy propias para un realismo de altos vuelos; el cuadro social era heterogéneo, la vida del conjunto se desarrollaba en una confusión de pequeñas "comarcas históricas" y de parcelas que se habían ido formando en razón de circunstancias político-dinásticas. En cada una de estas comarcas lo estrecho y hasta asfixiante estuvo a veces contrarrestado por cierta piadosa amplitud de miras y por el sentimiento de una base histórica, todo lo cual era más favorable a la especulación, a la interiorización, al ensimismamiento y al localismo obstinado, que a una arremetida decidida y amplia con lo real y práctico.

Los comienzos del historicismo alemán muestran con claridad las huellas de las circunstancias bajo las cuales surgió. Justus Möser basó sus ideas en su penetración en la evolución histórica de una zona limitadísima, el obispado de Osnabrück; Herder, en cambio, vió lo más general y lo más amplio y, al mismo tiempo, la peculiaridad profunda de lo histórico, pero lo presentó de una forma tan poco concreta que no puede obtenerse de él ningún apoyo para la plasmación de la real. Ya en ellos se anuncian las direcciones básicas que el historicismo alemán ha conservado durante largo tiempo: tradicionalismo particular y popular por un lado, y, por el otro, una tendencia especulativa hacia la totalidad. Ambas se interesan mucho más por el espíritu supratemporal de la historia y por la gestación de lo existente que por los gérmenes perceptibles en el presente para la conformación concreta del futuro, y así siguió la cosa en lo esencial hasta Carlos Marx. El que haya ocurrido así se debió en gran parte a que el futuro concreto, que en las últimas décadas del XVIII asomaba desde el exterior como irremediable, producía horror y una actitud defensiva en la mayoría de los alemanes sobresalientes. La Revolución Francesa, con todas sus repercusiones y efectos transformadores, con el germen de una nueva estructura social que anidaba en ella, más fuerte que todas las reacciones, dió con una Alemania pasiva, defensiva, que volvía la cara. No eran sólo los amenazados poderes del pasado los que se enfrentaron con ella, sino también

el movimiento espiritual alemán, todavía joven, punto en el cual encontramos a Goethe.

Conocida es la relación de Goethe con la Revolución, con la época napoleónica, con las guerras de liberación y con las tendencias del siglo XIX que ya despuntaban. Fué el resultado de su ascendencia patricia, de la singular posición social que había escogido como forma de vida, de sus inclinaciones e instintos más profundos y, finalmente, de su cultura, que le conducía a venerar lo que se halla en gradual formación y a repugnar la fermentación informe, que se resiste a la articulación. Su actitud política no nos interesa sino indirectamente, en cuanto determinó el tipo de su tratamiento literario de los temas de la época.

Todas las obras suyas que se ocupan directa o indirectamente, total o parcialmente, de los sucesos revolucionarios tienen esto de común: que no toman en cuenta las fuerzas dinámicas actuantes. A veces presentan de la forma más concreta síntomas aislados, y también reflejos y consecuencias que se muestran en el destino de los exilados, de las zonas fronterizas afectadas, y de otros individuos, familias y grupos. En cuanto se trata de llegar al fondo de la cuestión, Goethe se vuelve hacia lo moral y lo abstracto, a veces desalentado, a veces lleno de una serena sabiduría pesimista de las cosas del estado y del mundo. "Se comprenderá que a un espíritu activo y creador [así escribe en los *Anales*, de 1793], a un hombre de criterio auténticamente patriótico e impulsador de la literatura autóctona le horrorice el derrumbamiento de todo lo existente cuando no tiene ni el menor presentimiento de lo que luego ha de sobrevenir de mejor, o únicamente de distinto. Y se estará de acuerdo con él si lo desazona el hecho de que semejantes influencias se extiendan hacia Alemania, y de que personas locas y hasta indignas se hallen en posesión del mando." Precisamente era la "desazón" la que le impedía ocuparse de las transformaciones sociales de una manera tan amablemente genética como lo hacía con tantos otros temas, la única manera que, como él lo sabía mejor que nadie, podía hacer que "los pensamientos hablasen".

En una página muy hermosa de su libro sobre el historicismo dice Meinecke (II, 579) lo que Goethe capta en lo histórico: el lento devenir y crecimiento de formaciones históricas producidos por fuerzas internas, la conformación de lo individual partiendo de lo típico, y la intervención imprevisible de las fuerzas del destino. Sucedía, prosigue Meinecke, que percibía siempre la corriente vital general de la historia, pero de ella sólo destacaba los fenómenos que podía dominar directamente con sus principios de conocimien-

to... porque los amaba. Con esto aparece a plena luz el principio selectivo de Goethe frente a la historia, tal como está contenido en el lastimero epílogo de la "Descripción fugaz de las condiciones de vida florentinas" (en apéndice a la traducción de Benvenuto Cellini). Dice allí Goethe:

> Häte Lorenzo [der Magnifico] länger leben und eine fortschreitende stufenhafte Ausbildung des gegründeten Zustandes statthaben können, so würde die Geschichte von Florenz eines der schönsten Phänomene darstellen; allein wir sollen wohl im Lauf der irdischen Dinge die Erfüllung des schönen Möglichen nur selten erleben.[2]

En estas explicaciones de Meinecke me parece encontrar algo no muy claro: creo que, incluso esas partes de la historia dejadas de lado, Goethe las hubiera "podido dominar directamente con sus propios principios de conocimiento"... si las hubiera amado. La aversión le impidió emplear aquellos principios de conocimiento, por lo cual los fenómenos no se le revelan. La dinámica de las luchas sociales y el subsuelo económico de la historia florentina, que él relegó a segundo término o sólo iluminó débilmente (parafraseo con estas palabras a Meinecke), las agitaciones burguesas, que flageló en tanto que anatematizó como "quebradura de un estado mal gobernado y mal guardado"; todas estas cosas son para él desagradables, y, por eso mismo, se aparta de ellas, o, si se ve obligado a ocuparse de cuestiones semejantes, se transforma entonces en un observador de lo dialéctico-trágico, en un moralista clásico. En tales momentos, me parece que ya no experimenta "la corriente vital general de la historia". La "consumación de la bella posibilidad" consiste para él en el florecimiento de las grandes culturas aristocráticas, en las cuales los individuos sobresalientes pueden desarrollarse sin trabas, y el concepto de orden que le guía es bastante eudemonístico. Esta su aversión hacia todo lo violento y explosivo que, sin embargo, tampoco es más que un producto de la corriente vital de la historia, explica que permanezca siempre en lo sintomático, personal y moral; explica que atribuyera tanta importancia a la historia del collar, anécdota e intriga, que no pasa de ser un síntoma de determinadas circunstancias en los círculos elevados, pero que no ponía de manifiesto nada esencial de las fuerzas históricas de la crisis revolucionaria; y explica tam-

[2] Si Lorenzo [el Magnífico] hubiera vivido más tiempo y hubiera tenido lugar un desarrollo progresivo por etapas de la situación creada, la historia de Florencia nos hubiera ofrecido uno de los fenómenos más bellos; pero nosotros podemos experimentar rara vez en el transcurso de las cosas terrenas la consumación de una bella posibilidad.

bién que durante mucho tiempo viera en la importante figura de Napoleón un "final" que solucionaría "el enigma de una forma tan definitiva e inesperada" (*Campaña de Francia,* al final); y que, por último, para destacar de entre sus muchas observaciones una muy especialmente característica, escribió en los *Años de peregrinaje,* con ocasión de una polémica contra las "opiniones imperantes" en la ciencia, la siguiente frase: "El estado y la iglesia pueden encontrar en todo caso motivos para declararse dominantes, pues han de tratar con la masa refractaria, y si el orden ha de ser mantenido, resulta del todo indiferente por qué medios haya de serlo; pero, en las ciencias, es necesaria la más absoluta libertad..." (*Años de peregrinaje,* libro 3º, cap. 14.) Tales actitudes y declaraciones son importantes para nosotros, menos en su aspecto directo, en cuanto muestran en Goethe un criterio conservador, aristocrático y antirrevolucionario, que en su aspecto indirecto, porque explican cómo la ideología le impidió a Goethe el captar los episodios revolucionarios con el método, tan peculiar suyo, genético, realista y plástico. No le agradaban, y trataba más bien de librarse de ellos que de comprenderlos, y hubo de encontrar la liberación en un moralismo en parte reprobador y en parte serenamente filosófico: dichos episodios representaban para él lo común, que nos sujeta a todos, lo vil, que es lo poderoso, "dígase lo que se diga".

Concuerda con esto el hecho de que el resto de sus obras de carácter serio, que describen situaciones sociales de la época, presentan los destinos de los personajes sobre una base sólida, clasista de la burguesía patricia, sin que se hagan muy perceptibles los movimientos político-económicos subterráneos de la época. Tiempo y lugar son a menudo indicados de la manera más general, de modo que, por mucha concreción que tenga el detalle, uno parece moverse con respecto al conjunto político-económico en lo incierto, no identificable con seguridad.

Los *Años de aprendizaje de Guillermo Meister* son, con mucho, más realistas en su conjunto; Jacobi encontró en ellos, según cuenta Goethe en los *Anales* (1795), que "lo real, correspondiente además a un círculo inferior, no era edificante". Precisamente esta realidad ha hecho las delicias de otros, contemporáneos y posteriores a él; pero no hay que ocultar cuán estrictamente limitado es el campo de lo real: no aparecen circunstancias concretas de lo político o lo político-económico, apenas si se asoman los cambios que en aquella época tuvieron lugar en las clases sociales: sólo una vez se mencionan, indicando que un grupo de personas de las clases altas tomó medidas de precaución contra los trastornos revolucionarios:

como "en estos tiempos es poco aconsejable" ser "propietario en *un* solo lugar, confiar su dinero a *una* sola plaza", desparrámanse por todas partes, adquieren posesiones en todos los lugares y "se aseguran así su existencia, para el caso de que una revolución les privara de sus posesiones" (libro 8º, cap. 7). Tales medidas de precaución apenas si se comprenden dentro del marco de la novela, pues en el resto, particularmente en lo que precede, no hay ni rastros de agitación político-social que pudiera justificar un plan de seguridad, desacostumbrado todavía en aquella época. El mundo clasista burgués reposa ante los ojos del lector en una calma casi intemporal. Al leer algo referente al padre de Guillermo, a su abuelo, al padre de su amigo Werner, algo de sus hábitos, reuniones, negocios y opiniones, uno cree encontrarse en una sociedad totalmente en reposo, que se modifica tan sólo por la sucesión de las generaciones. ¡Cuán completamente tranquila e inconmovible aparece la estructura estamental en la carta que escribe el joven Guillermo a su amigo Werner, para justificar su intención de hacerse actor. Dice así (libro 5º, cap. 3):

...Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit aber geht verloren, er mag sich stellen, wie er will...

Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenze kennt, wenn man aus ihm Könige oder königsähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewußtsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärts dringen, anstatt daß dem Bürger nichts besser ansteht als das reine stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wie viel Vermögen? Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich oder abgeschmackt. Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf *eine* Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß.

An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld; ob sich daran einmal etwas ändern wird und was sich ändern wird, bekümmert mich wenig; genug, ich habe, wie die Sachen jetzt stehen, an mich selbst zu denken, und wie ich mich selbst und das, was mir ein unerläßliches Bedürfnis, ist, rette und erreiche.

Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung...[3]

También esto es un trozo importante de la gran confesión; también Goethe era un hijo de burgués en el orden social estamental; también sentía una inclinación irresistible hacia aquel desarrollo armónico de su naturaleza; también su ideal educativo arraigaba en el concepto aristocrático-estamental de la alta generalidad no especializada y del "parecer", aunque en sus manos evolucionó dicho ideal hacia la consagración universal a tareas especiales; también buscaba él, como Guillermo Meister, un camino estrictamente individual que le permitiera salir de la burguesía, sin preocuparse de si alguna vez algo cambiaría en la constitución de la sociedad y qué habría de ser ello; y encontró, mucho más rápida y seguramente que Guillermo Meister, quien esperaba conseguir su propósito haciéndose actor, el camino adecuado a sus deseos, al seguir, contra el instinto desconfiado de su padre, la llamada del conde de Weimer, procurándose allí aquel empleo singular, universal dentro de los más estrechos límites, que parecía por todos conceptos haber sido hecho a su medida.

Cuando, diecisiete años más tarde, volvía a la campaña de Francia —donde había comprobado de la forma más penetrante que "en este punto y desde este momento, comienza una nueva época de la

---

[3] ...Yo no sé lo que sucede en el extranjero, pero en Alemania sólo al noble le es posible una cierta educación general y, si se me permite decirlo, personal. Un burgués puede obtener ganancias y, en caso de necesidad, cultivar su espíritu, pero pierde su personalidad, haga lo que haga...

Como el noble no conoce fronteras en la vida corriente, como de él pueden resultar reyes o figuras reales, puede aparecer en todo momento con una conciencia tranquila ante sus semejantes; puede ir hacia adelante en todas las ocasiones, mientras que al burgués no le queda nada mejor que el simple sentimiento tranquilo de la línea fronteriza que ante él han trazado. No debe preguntar: ¿Qué eres?, sino: ¿Qué tienes? ¿Qué inteligencia, qué conocimientos, qué aptitudes, qué fortuna? Mientras que el noble todo lo presenta con la presentación de su persona, el burgués no presenta ni debe presentar nada por medio de su personalidad. Aquél puede y debe parecer; éste sólo debe ser, y lo que quiere parecer es ridículo o banal. Aquél debe obrar y actuar, éste debe hacer cosas y producir; debe desarrollar ciertas facultades aisladas a fin de hacerse útil, y se presupone que en su naturaleza no existe armonía alguna, ni debe existir, porque, a fin de hacerse útil de una cierta manera, debe descuidar todo lo demás.

De esta diferencia no tiene la culpa la arrogancia de la nobleza ni la transigencia de la burguesía, sino la constitución misma de la sociedad. Me preocupo muy poco de si con el tiempo algo habrá de cambiar y qué es lo que habrá de cambiar; tal como están las cosas ahora, tengo bastante con pensar en mí mismo, y en cómo salvarme a mí mismo y conseguir lo que para mí representa una necesidad indispensable.

Siento ahora, sin más, una inclinación irresistible precisamente hacia aquel desarrollo armónimo de mi naturaleza que mi nacimiento me rehusa...

historia universal"—, recibió en Tréveris una carta de su madre: un tío suyo, que había sido regidor (por cuyo motivo sus parientes próximos habían sido excluídos del empleo de consejeros en Francfort), acababa de fallecer, y se le preguntaba si aceptaría el empleo de consejero, en el caso de que fuera elegido. Estaba fuera de toda duda que habría de rechazarlo: hacía tiempo que había decidido algo distinto sobre su vida. Resulta instructivo leer las reflexiones que se hizo en esta ocasión y los motivos que indicó (*Campaña de Francia,* Tréveris, 29 de octubre). Terminan con las siguientes frases:

Denn wie sollt' ich mich in dem ganz eigentümlichen Kreise tätig wirksam erzeigen, wozu man vielleicht mehr als zu jedem andern treulich herangebildet sein muß? Ich hatte mich seit so viel Jahren zu Geschäften, meinen Fähigkeiten angemessen, gewöhnt, und zwar solchen, die zu städtischen Bedürfnissen und Zwecken kaum verlangt werden möchten. Ja, ich durfte hinzufügen, daß, wenn eigentlich nur Bürger in den Rat aufgenommen werden sollten, ich nunmehr jenem Zustand so entfremdet sei, um mich völlig als ainen Auswärtigen zu betrachten...[4]

El fondo social en las *Afinidades electivas* es de una mayor inmovilidad aún que en *Guillermo Meister.* En cambio, en los escritos autobiográficos, se deja ver el animadísimo movimiento de la época, se nos presentan con una severidad sensible los más diversos escenarios, acontecimientos y situaciones de la vida pública. Pero su cambio está determinado por el curso de la vida y de la evolución de Goethe, y cada uno por separado es tomado como asunto de representación, menos en sí mismo que en su significación para Goethe. El verdadero interés, que se manifiesta en un tratamiento dinámico-genético, recae de preferencia sobre lo personal y sobre los movimientos espirituales en los que Goethe participa, mientras que las circunstancias públicas están captadas, si bien animada y concretamente, como situaciones dadas y estáticas.

La conclusión es que Goethe nunca ha representado la realidad de la vida social coetánea dinámicamente, como germen de fenómenos futuros o en gestación. Cuando se ocupa de las tendencias del siglo xix, lo hace por medio de observaciones generales, que casi siempre son valorativas, predominantemente recelosas y nega-

[4] Pues ¿cómo podría yo mostrar una buena actividad en los círculos tan especiales para los que, quizá más que para cualesquiera otros, se requiere una preparación tan *ad hoc?* Estoy habituado desde hace tantos años a asuntos a la medida de mis facultades, y son estos asuntos de tal índole que apenas pueden ser solicitados para las necesidades y fines de la ciudad. Es más, debiera añadir que, aun cuando únicamente los burgueses fueran admitidos en el consejo, me hallo en el momento actual tan alejado de dicha condición, que puedo considerarme a mí mismo enteramente como un extranjero...

tivas. El desarrollo técnico del maquinismo, la creciente participación consciente de las masas en la vida pública, eran cosas desagradables para él. Preveía una superficialización de la vida espiritual, y no veía nada que pudiera compensar esta pérdida. Estaba asimismo alejado, como se sabe, del patriotismo político que, de haber sido las circunstancias más favorables, hubiera podido provocar la unificación de las condiciones sociales alemanas; de haber ocurrido así, la acomodación de Alemania a la nueva realidad en marcha de Europa y del mundo se hubiera preparado de una manera más tranquila, exenta de inseguridad y violencia. Lamentaba la situación política de Alemania, pero sin apasionamiento, tomándola como algo dado. En un escrito polémico (*Sansculottismo literario*, edición Jubileo, 36, 139), declara que las obras nacionales clásicas sólo pueden surgir en el caso en que el autor "se encuentre en la historia de su nación con grandes sucesos y sus consecuencias, trabados en una unidad significativa y feliz..." No es éste el caso en Alemania: "Véase nuestra situación [la de los escritores alemanes] tal como era y como es, obsérvense las condiciones individuales bajo las cuales se forman los escritores alemanes, y fácilmente se dará con el punto de vista desde el cual deben ser juzgados. No existe en Alemania un punto central para una formación social de la vida, donde los escritores pudieran encontrarse, desarrollándose cada uno en su especialidad con arreglo a *un* género, según *un* sentido. Nacidos dispersos, educados muy diversamente, abandonados en su mayoría a sí mismos y a las impresiones que les producen situaciones totalmente distintas..." Sin embargo, sólo a medias lamenta estas circunstancias, porque poco antes había dicho: "Pero tampoco se debe reprochar a la nación alemana el hecho de que su situación geográfica presente una coherencia tan firme, mientras que la política se desmenuza. No deseemos los trastornos que podrían hacer posibles en Alemania obras clásicas." Esta disertación fué escrita de todos modos ya en 1795; pero tampoco posteriormente hubiera "deseado los trastornos" que habrían hecho posible en Alemania "un punto central para una formación social de la vida".

Desear que Goethe hubiera sido distinto de como fué es un completo desatino: sus instintos, sus inclinaciones, la posición social que se creó, los límites que señaló a su actividad, forman parte de él, y de nada puede prescindirse sin destruir el conjunto. Pero al lanzar una mirada retrospectiva a lo sucedido desde entonces, uno se siente tentado a figurarse los efectos que hubiera producido en la literatura y en la sociedad alemanas el que Goethe, con su potencia sensible, su dominio de la vida, la amplia libertad de su mi-

rada hubiera prestado a la estructura moderna de la vida que se formaba entonces más simpatía y más voluntad creadora.

El desmenuzamiento y la limitación del realismo fueron iguales en sus contemporáneos más jóvenes y en las generaciones siguientes; hasta finales del siglo XIX, las obras más importantes que intentaron dar forma seriamente a temas de la sociedad de la época se mantuvieron en lo semifantástico o en lo idílico o, al menos, dentro de los estrechos límites de lo local y presentaron el cuadro de lo económico, social y político como algo estático. Esto vale por igual de escritores tan diferentes y tan importantes como Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Jeremías Gotthelf, Adalbert Stifter, Hebbel, Storm. Todavía en Fontane el realismo social apenas si cala hasta el fondo, y el movimiento político en Gottfried Keller es pronunciadamente suizo. Quizá Kleist y después Büchner hubieran podido introducir un cambio, pero a ninguno de los dos les fué concedido un desarrollo libre, y murieron prematuramente.

XVIII

LA MANSIÓN DE LA MOLE

JULIÁN SOREL, el héroe de la novela de Stendhal *Le rouge et le noir* (1830), joven ambicioso y apasionado, hijo de un pequeño burgués del Franco Condado, consigue pasar, por un encadenamiento de circunstancias, de un seminario conciliar de Besançon, donde estudiaba teología, a secretario de un gran señor en París, del marqués de La Mole, cuya confianza se conquista. Matilde, la hija del marqués, es una jovencita de diecinueve años, espiritual, mimada, llena de fantasía, y tan altiva, que empiezan a aburrirla su posición y su ambiente. El nacimiento de su pasión hacia el "servidor" de su padre es una obra maestra, muy admirada, de Stendhal. Una de las escenas preparatorias, en las cuales empieza a despuntar su interés por Julián, es la siguiente, tomada del capítulo cuarto del segundo tomo:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

—Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

—C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

—C'est pour moi, Monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...[1]

---

1 Una mañana en que el abate trabajaba con Julián, en la biblioteca del Marqués, en el eterno proceso de Frilair:

—Señor —dijo Julián de repente—, cenar todos los días con la señora marquesa. ¿es uno de mis deberes o una amabilidad que se me dispensa?

—¡Es un honor insigne! —respondió el abate escandalizado—. El señor N..., el académico, que, desde hace quince años, hace una corte asidua, no lo ha podido conseguir para su sobrino el señor Tanbeau.

La escena forma parte, como hemos dicho, de los sucesos que sirven de base y preparan una complicación amorosa pasional y altamente trágica. No ampliaremos su función y su valor psicológico, porque excede a nuestro objeto. Lo que nos interesa en esta escena es lo siguiente: que sería casi incomprensible sin el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias económicas de un momento histórico bien determinado, a saber, el de Francia poco antes de la revolución de Julio, de acuerdo en esto con el subtítulo que lleva la novela: *Chronique de 1830*. Ya el aburrimiento en la mesa y en los salones de esta mansión noble, de que se lamenta Julián, no es un aburrimiento cualquiera, no se debe a la casual apatía personal de las gentes reunidas: entre ellas encontramos personajes muy cultos e ingeniosos, a veces destacados, y el señor de la casa es inteligente y amable; no, el aburrimiento es más bien un fenómeno histórico, político-espiritual, de la época de la Restauración. En los siglos XVII y XVIII los salones de esta especie eran todo, menos aburridos. Pero el ensayo emprendido por el régimen borbónico, con medios insuficientes, de restaurar condiciones definitivamente superadas y liquidadas hacía tiempo por los acontecimientos, creó en los círculos oficiales y directivos de sus partidarios una atmósfera muy convencional, carente de libertad y llena de afectación, contra la cual son impotentes del todo el ingenio y la buena voluntad de las personas reunidas.

En estos salones no debe hablarse de lo que interesa a todo el mundo, de los problemas políticos y religiosos, y, en consecuencia, tampoco de la mayor parte de los temas literarios de actualidad o del pasado inmediato, y, si se habla, deben emplearse únicamente frases oficiosas, tan falsas que un hombre de gusto y tacto prefiere no pronunciarlas. ¡Qué diferencia con la osadía espiritual de los famosos salones del siglo XVIII que no se imaginaron, ciertamente, los

—Pues para mí, señor, es la parte más penosa de mi empleo. Me aburría menos en el seminario. A veces, hasta veo bostezar a la señorita de La Mole, la cual debe estar ya acostumbrada a las amabilidades de los amigos de la casa. Temo dormirme. Por favor, obtenedme permiso para ir a comer por cuarenta centavos a cualquier figón.

El abate, auténtico *parvenu*, era muy sensible al honor de comer con un gran señor. Mientras se esforzaba en hacer comprender este sentimiento a Julián, un ligero ruido les hizo volver la cabeza. Julián vió a la señorita de La Mole, que escuchaba. Se sonrojó. Había venido a buscar un libro y lo había oído todo; desde entonces concibió cierta consideración hacia Julián. Ese no se arrodilla, pensó, como el viejo abate. ¡Dios!, ¡qué feo es!

Durante la comida, Julián no se atrevía a mirar a la señorita de La Mole, pero ésta tuvo la amabilidad de dirigirle la palabra. Ese día, en el que esperaban mucha gente, ella lo invitó a quedarse...

peligros que contra su propia existencia desencadenaban! Ahora ya se conocen los peligros, y la vida está dominada por el temor de que pudiera repetirse la catástrofe de 1793. Debido a la convicción de que uno ya no cree en la causa que representa, que a la más leve polémica habrá de darse por derrotada, se prefiere hablar del tiempo, de la música o de los chismes de la corte, y uno se ve obligado a figurarse junto a personajes *snobs* y corrompidos procedentes de los círculos de la burguesía enriquecida, quienes, a causa de la vergonzosa bajeza de sus afanes y del miedo que les origina su mal adquirida riqueza, acaban por estropear por completo la atmósfera de los salones. Esto por lo que se refiere al aburrimiento.

Pero también la reacción de Julián y, más aún, su presencia y la de su antiguo director del seminario, el abate Pirard, en la mansión del marqués de La Mole, sólo se pueden comprender partiendo de la constelación político-social del momento histórico de entonces. La naturaleza apasionada y fantástica de Julián se ha entusiasmado desde su primera juventud con las grandes ideas de la Revolución y de Rousseau, con los grandes acontecimientos de la época napoleónica. Desde su mocedad no experimenta sino repugnancia y desprecio por la mezquina hipocresía y la ruin y mendaz corrupción de las clases que mandan después de la caída de Napoleón. Es demasiado imaginativo, demasiado ambicioso y dominante para contentarse con una existencia mediocre dentro de la burguesía, como le propone su amigo Fouquet. Partiendo de la observación de que un hombre de ascendencia pequeñoburguesa sólo puede llegar a una posición descollante a través de la iglesia todopoderosa, se ha hecho hipócrita a plena conciencia, y su gran talento le hubiera asegurado una brillante carrera eclesiástica si sus sentimientos personales y políticos genuinos y la apasionada espontaneidad de su naturaleza no se hubieran impuesto en los momentos decisivos.

Uno de estos momentos en que se traiciona a sí mismo es cuando confía a su ex profesor y protector, el abate Pirard, los sentimientos que lo embarazan en el salón de la marquesa, pues la libertad espiritual de que dan testimonio no es concebible sin una cierta mezcla de altivez espiritual y de sentimiento íntimo de superioridad, que cuadra muy mal en un joven clérigo protegido de la casa (en este cuadro su sinceridad no le acarrea ningún daño: el abate Pirard es su amigo y, por lo que a la espía casual respecta, las manifestaciones de Julián producen una impresión totalmente distinta de la que él teme).

El abate está presentado como un *vrai parvenu,* que aprecia altamente el honor de comer con un gran señor y desaprueba, por lo

tanto, las manifestaciones de Julián; para explicar esta desaprobación, Stendhal hubiera podido indicarnos que la callada sumisión a lo malo de este mundo, con plena conciencia de que es malo, es una típica actitud jansenista, y el abate Pirard es jansenista. Ya la novela nos ha enterado de que, siendo director del seminario conciliar de Besançon, fué víctima, a causa de su jansenismo y de su austera devoción, en la que no tenía acceso la intriga, de muchas persecuciones y arbitrariedades, pues el clero de la provincia estaba bajo la influencia de los jesuítas. En un pleito que su poderoso contrincante, el vicario general del Obispo, abate de Frilair, tenía entablado contra el marqués de La Mole, éste había ganado para sí, como hombre de confianza, al abate Pirard, habiendo podido apreciar su inteligencia y rectitud, y para librarlo de la insostenible situación de Besançon le consiguió un curato en París y, algo más tarde, acogió también en su casa como secretario particular al discípulo predilecto del abate, Julián Sorel.

Como vemos, los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entretejidas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna obra literaria anterior, ni siquiera en los ensayos de carácter pronunciadamente político-satírico. El entretejido radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de rango social inferior, como Julián Sorel, con la historia más concreta de la época y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y extremadamente importante. Con la misma precisión que la mansión de La Mole están circunscritos también sociológicamente, según el momento histórico, los demás círculos en los que se mueve Julián Sorel: la familia de su padre, la casa del Alcalde M. de Rénal, en Vérrières, el seminario conciliar de Besançon; y ni una sola de las figuras secundarias, como la del viejo cura Chélan o la del director del *dépôt de mendicité,* Valenod, sería tan verosímil fuera de la especial situación histórica de la época de la Restauración.

La misma fundamentación contemporánea del acaecer encontramos también en las demás novelas de Stendhal: todavía imperfecta, y confinada dentro de límites demasiado estrechos, en *Armance,* pero totalmente desarrollada en las obras posteriores, tanto en *La Chartreuse de Parme,* que, a decir verdad, representa un escenario poco agitado todavía por la evolución moderna, hasta el punto de que a veces el libro produce el efecto de una novela histórica, como en *Lucien Leuwen,* una novela de la época de Luis Felipe, que

Stendhal dejó inacabada: en la forma en que se nos ha conservado, lo histórico-político hasta predomina demasiado, no siempre está fundido consecuentemente con el curso de la acción, y es presentado con demasiado detalle en relación con el tema principal, si bien podemos figurarnos que Stendhal había logrado un ajuste orgánico del conjunto durante la corrección final. Finalmente, hasta sus escritos autobiográficos, a pesar del "egotismo" antojadizo y saltarín de su actitud estilística, están más estrecha, esencial, consciente y concretamente ligados a lo político, social y económico de la época que los escritos similares de Rousseau o Goethe, por ejemplo. Se siente cómo la historia grande y real de la época le ha zarandeado de manera bien diferente que a éstos; Rousseau ya no la vivió, y Goethe se las compuso para esquivarle el cuerpo o, si se nos permite la expresión, el cuerpo de su espíritu.

Con esto está dicho cuáles fueron las circunstancias que despertaron tal momento y en un hombre de esa época el realismo trágico moderno, con su fondo de contemporaneidad: era el primero de los grandes movimientos de los tiempos modernos en el cual participaran conscientemente grandes masas, la Revolución Francesa, con el reguero de conmociones que esparció por Europa. Fué un movimiento distinto del de la Reforma, también violento y agitador de masas, por el *tempo* muchísimo más rápido de su difusión, que influyó en las masas y provocó cambios reales en un ámbito relativamente grande, pues los simultáneos progresos técnicos en los transportes y en la trasmisión de noticias, así como la difusión de la instrucción elemental, debido a las tendencias de la Revolución misma, hicieron posible una movilización de los pueblos mucho más rápida y homogénea: todos fueron conmovidos por los mismos sucesos y las mismas ideas en una forma mucho más rápida, consciente y homogénea. Empezó en Europa aquel proceso de concentración temporal, tanto de los sucesos históricos mismos como de su reconocimiento por cada hombre: proceso que desde entonces ha hecho enormes progresos y permite demostrar una estandarización de la vida de todos los hombres sobre la faz de la tierra, cosa que en cierto sentido se ha verificado ya.

Un desarrollo semejante sacude o desvirtúa todos los ordenamientos y clasificaciones de la vida, válidos hasta el momento, mientras que el ritmo de la transformación exige un esfuerzo continuo y penosísimo de adaptación interna, ocasionando crisis violentas de acomodación. Quien pretenda darse cuenta de su vida real y del lugar que ocupa en la sociedad, tendrá que hacerlo sobre una base práctica mucho más amplia y dentro de un conjunto mucho

más extenso, notando de continuo que el suelo social que pisa no se mantiene quieto ni un solo instante, pues está cambiando sin cesar a causa de las más diversas sacudidas.

Podríamos preguntarnos por qué la idea moderna de la realidad comenzó a plasmarse literariamente en Henri Beyle, de Grenoble. Beyle-Stendhal fué un hombre de talento, lleno de vida, interiormente independiente y animoso; sin embargo, no fué lo que se dice una gran figura. Sus ideas son a menudo enérgicas y geniales, pero tienen algo de ocurrencias arbitrarias, y, a pesar de su ostentosa osadía, les falta seguridad interna y cohesión; toda su naturaleza está tocada de fragilidad; la sucesión de franqueza realista en el conjunto y de necio ocultamiento en el detalle, de frío autodominio, de entresacar la consagración placentera a lo sensible y de vanidad insegura y a veces sentimental no siempre es fácil de soportar. Su forma expresiva impresiona siempre y es inconfundiblemente original, pero de corto aliento, muy desigual y raras veces capta y retiene el objeto por completo. Mas tal como era se entregó al momento: las circunstancias se adueñaron de él, lo zarandearon de aquí para allá, le aderezaron un destino peculiar e inesperado, y lo moldearon de tal guisa que se vió obligado a entendérselas con la realidad en forma no conocida por los que le habían precedido.

Cuando estalló la Revolución, Stendhal tenía seis años; cuando abandonó Grenoble, su ciudad natal, y a su familia reaccionaria, de la vieja burguesía, reñida con las nuevas condiciones y todavía muy abigarrada, y se fué a París, tenía dieciséis años. Llegó allí inmediatamente después del golpe de Estado de Napoleón; un pariente suyo, Pierre Daru, era colaborador influyente del primer cónsul. Stendhal, después de algunas vacilaciones e interrupciones, hizo una brillante carrera en la administración napoleónica. Siguió las campañas de Napoleón en Europa; se hizo hombre de mundo, y brillante hombre de mundo por cierto y, según parece, llegó a ser un funcionario muy útil y organizador de confianza y de sangre fría, que ni en medio del peligro perdía la calma. Cuando cayó Napoleón, cayó él; contaba con treinta y dos años de edad. La primera parte de su carrera activa, brillante, llena de éxito, había pasado. A partir de entonces, se encontró sin oficio ni acomodo en la sociedad. Puede dirigirse a donde quiera mientras dispone de dinero suficiente y las autoridades recelosas de la época posnapoleónica nada tengan que objetar a su residencia en un lugar determinado. Pero su estado económico empeora progresivamente; en 1821 la política de Metternich lo expulsa de Milán, donde se había instalado en un prin-

cipio; va entonces a París y vive allí nueve años más, sin empleo, solo, con muy escasos medios.

Después de la revolución de julio, sus amigos le consiguen un empleo en el servicio diplomático. Cuando los austríacos le denegaron el *exequatur* para Trieste, tuvo que ir de cónsul al puerto de Civita Vecchia, triste residencia, donde lo fastidiaban a menudo cuando alargaba demasiado sus viajes a Roma. De todos modos, puede pasar algunos años, con permiso, en París, mientras uno de sus protectores es ministro del Exterior. Al fin, enferma gravemente en Civita Vecchia, y obtiene un nuevo permiso para París; allí muere en 1842 de un ataque de apoplejía, en medio de la calle, cuando aún no tenía sesenta años. Ésta es la segunda parte de su vida, durante la cual consiguió la fama de hombre espiritual, excéntrico, poco digno de confianza, política y moralmente; en esta época fué cuando empezó a escribir. Primero escribió sobre música, sobre Italia y el arte italiano, sobre el amor; tan sólo en París, a los cuarenta y tres años, durante el florecimiento del movimiento romántico (en el cual interviene a su manera), publicó su primera novela. Este esbozo de su vida nos muestra que se descubrió a sí mismo y a la literatura realista cuando, "náufrago en una barquichuela", navegaba en busca de un puerto, descubriendo a la sazón que no existía ningún puerto seguro y cómodo para su navecilla: cuando él, sin ser en modo alguno un hombre abatido y cansado, aunque sí cuarentón, con su primera carrera brillante muy lejos de sí, solitario y bastante pobre, empezó a percatarse con creciente lucidez de que no ocupaba sitio alguno. Sólo entonces se le convirtió en problema el mundo social que le rodeaba; el sentimiento de ser alguien, distinto a los demás, que llevó hasta entonces con cierto ligero orgullo, se le apareció ahora como tema apremiante del examen de conciencia y, finalmente, de la plasmación artística.

La literatura realista de Stendhal surgió de su desacomodo en el mundo posnapoleónico, de la conciencia de no pertenecer a él ni disponer en él de ningún lugar propio. El desacomodo en el mundo dado y la incapacidad de incorporarse a él son verdaderamente rousseaunianos y románticos, y es probable que Stendhal hubiera tenido ya algo de esto en su juventud; hay algo así en su idiosincrasia, y la historia de su juventud no pudo sino reforzar estas propensiones, que estaban a tono con el modo de vivir de su generación. Pero ha escrito sus recuerdos de juventud, la *Vida de Henri Brulard*, en la treintena, y debe tenerse en cuenta que ha acentuado esos factores de aislamiento individualista desde la perspectiva en que le colocaba su evolución posterior, desde la perspectiva de 1832. Lo cierto es

que los factores y las manifestaciones de su aislamiento y de su actitud problemática frente a la sociedad son totalmente distintos de los respectivos fenómenos en Rousseau y en sus primeros sucesores románticos. Stendhal poseía, en contraste con Rousseau, inclinación y hasta aptitudes para la actividad práctica; tendía al goce sensible de la vida tal como se le presentaba; no se despegó por anticipado de la realidad práctica, ni la reprobó por adelantado en su conjunto, sino que pretendió, al principio con éxito, dominarla. El éxito y el goce materiales le parecían cosas que valían la pena, admiraba la energía y el dominio de la vida, y aun sus sueños preferidos *(le silence du bonheur)* son más sensibles, tienen más cuerpo, dependen con más fuerza de la sociedad humana y de la humana actividad (Cimarosa, Mozart, Shakespeare, el arte italiano) que los del *promeneur solitaire.* Sólo cuando el éxito y el placer comenzaron a escapársele de las manos, sólo cuando las circunstancias prácticas amenazaron con robarle el suelo firme que pisaba, se le convirtió en problema y tema la sociedad de su época. Rousseau no se encontraba a gusto en el mundo social con el que topó, o que, por otra parte, no se modificó notablemente durante su vida; fué ascendiendo en dicho mundo, sin sentirse, por eso, más dichoso ni encontrarse mejor en él, mientras que el mundo parecía permanecer fijo. Stendhal vivió en los tiempos en que un sacudimiento tras otro removía el suelo social: un terremoto lo sustrajo al curso corriente de la vida prefijado para hombres de su clase, y le arrojó, con otros muchos, en aventuras, sensaciones, responsabilidades, pruebas, experiencias de libertad y de dominio anteriormente inimaginables; otro temblor lo arrojó otra vez en una nueva vulgaridad, que le pareció más aburrida, estúpida y desprovista de encantos que la antigua. Lo más interesante en todo esto era que tampoco esta nueva vulgaridad prometía durar mucho; en el ambiente se presentían nuevos sacudimientos, que se desataban aquí y allá, aun cuando no tan violentos como los antiguos. El interés de Stendhal recaía, precisamente porque provenía de las experiencias de su propia existencia, no sobre la estructura de una sociedad posible, sino sobre las transformaciones de la realmente dada. La perspectiva temporal está siempre presente en su espíritu, la representación de formas y modos de vida en constante mutación domina sus pensamientos, tanto más cuanto que para él representa una esperanza: ¡en 1880 ó en 1930 encontraré lectores que me comprendan!

Voy a traer algunos ejemplos. Cuando habla del *esprit* de La Bruyère (en el capítulo xxx de *Henri Brulard),* resulta claro que,

para él, esta especie de formación espiritual ha perdido valor desde 1789: *L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles.* Los *Souvenirs d'égotisme* contienen gran cantidad de tales observaciones con perspectiva temporal, la mayoría realmente proféticas. Prevé (capítulo VII, hacia el final) que "en los tiempos en que se leerán estas pláticas" ya será un lugar común el hacer responsables a las clases dominantes de los delitos de los ladrones y asesinos; al principio del capítulo IX teme que todas sus sentencias, tan atrevidas que las estampa con temor, diez años después de su muerte se habrán convertido en trivialidades, si es que el cielo le concede todavía una vida de una duración regular, de ochenta o noventa años. En el capítulo siguiente habla de uno de sus amigos, que entrega una suma extraordinariamente elevada, quinientos francos, a favor de una *honnête femme du peuple,* y añade el siguiente comentario: *cinq cents francs en 1832, c'est comme mille en 1872,* es decir, cuarenta años más tarde del día en que escribe, y treinta después de su muerte. Y pocas páginas después se encuentra una frase muy interesante en este sentido, pero casi incomprensible por lo imprevista: dice que no estaría bien por su parte hablar mal de una mujer muy joven, pues posiblemente estos juicios suyos serían impresos diez años después de su muerte, y prosigue: *Si je mets vingt, toutes les "nuances de la vie" seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les "masses" dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner.* Quiero observar, para ayudar a la interpretación de este pasaje, que *masses,* si comprendo bien, habría que traducir aproximadamente por "grandes líneas". Teme, por consiguiente, que veinte años después de su muerte la vida haya cambiado tanto que todos los matices se hayan hecho incomprensibles, de forma que el lector sólo podrá ver las grandes líneas de su producción. "Pero ¿dónde diablos están las 'grandes líneas' en estos juegos de mi pluma?"

Podríamos citar aún muchos otros pasajes, pero no es necesario, pues la perspectiva temporal se muestra en cualquier lugar de la obra. Stendhal se ocupa en sus obras realistas de la realidad con la que tropieza: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route,* dice no lejos del pasaje que acabamos de citar: en su afán de conocer a los hombres nos los elige. Ese método, que Montaigne ya practicaba, es el mejor, a fin de excluir el capricho de la construcción propia y entregarse a la realidad dada. Pero la realidad con la que tropezó estaba hecha de tal manera que no podía ser representada sin una

referencia constante a las violentas transformaciones del pasado inmediato y sin un tanteo previsor de los cambios anidados en el futuro. Todas las figuras y todos los episodios descansan en su obra sobre un fondo político y social móvil. Para figurarnos lo que esto significa, comparémosle con los escritores realistas más conocidos del prerrevolucionario siglo XVIII, con Lesage o con el Abate Prévost, con el excelente Henry Fielding o con Goldsmith; considérese con cuánta mayor precisión y profundidad penetra en las circunstancias reales de su época que no Voltaire o Rousseau o Schiller en la obra realista de juventud, y sobre qué base mucho más amplia transcurre dicha realidad que no en Saint-Simon, a quien leyó mucho, aun cuando en la incompletísima edición de que se disponía entonces. Si tenemos presente que el realismo moderno serio no puede representar al hombre más que ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social —como sucede ahora en cualquier novela o película—, habremos de considerar a Stendhal como un fundador.

Sin embargo, el criterio con el cual Stendhal capta el acaecer y trata de producirlo con sus complicaciones apenas si debe algo al historicismo. Éste irrumpió en Francia precisamente en su época, pero lo afectó poco: por eso hemos hablado de perspectiva temporal y de conciencia perenne de las transformaciones, pero no de una comprensión de las evoluciones. No es muy fácil describir su actitud interna con respecto a los fenómenos sociales. Sale al encuentro de cada matiz que éstos le presentan; describe con la mayor precisión la estructura singular de cada ambiente, no posee ningún sistema racionalista preconcebido sobre los factores generales que determinan la vida social, ni una noción que sirva de modelo acerca del aspecto que habría de ofrecer la sociedad ideal; pero, en el detalle, su forma de representar el acaecer dentro del sentido de la psicología moral clásica persigue un *analyse du coeur humain*, y no el estudio o vislumbre de fuerzas históricas: encuéntranse en él motivos racionalistas, empiristas, sensualistas, pero casi ninguno de tipo romántico-historicista.

Mathilde de La Mole y su familia están orgullosas de su cuna, ella misma rinde un culto fantástico a uno de sus ascendientes, ejecutado en el siglo XVI con motivo de una conjuración. Stendhal nos cuenta esto como un elemento sociológico y psicológico significativo para su presentación, pero está muy lejos de una comprensión genética de la índole y función de la nobleza, en el sentido de los románticos. No considera el absolutismo, la religión y la iglesia, los privilegios de clase, de muy distinta manera que un racio-

nalista corriente, es decir, como un tejido de superstición, estafa e intriga. En general, la intriga sagazmente urdida (junto con la pasión) desempeña un papel decisivo en su trazado de la acción, mientras que apenas si aparecen las fuerzas históricas que están en su base. Naturalmente, todo esto puede explicarse por su ideología política, que era democrática y republicana, lo cual hubiera sido bastante para inmunizarle contra el historicismo romántico; además, el modo altisonante de escritores como Chateaubriand le disgustaba sobremanera (y también de Rousseau, a quien había amado en su juventud, se fué distanciando cada vez más). Por otra parte, trataba a las clases sociales —que, por sus ideas, debieran haberle sido más afines— muy críticamente, y sin el menor rastro de los valores sentimentales que el romanticismo asociaba a la palabra "pueblo". La burguesía practicista, que gana decentemente su dinero, le producía un aburrimiento insuperable; le horrorizaba la *vertu républicaine* de los Estados Unidos y, a pesar de toda su objetividad, lamenta la ruina de la cultura social del *ancien régime. Ma foi, l'esprit manque* (así dice en el capítulo XXX de *Henri Brulard), chacun réserve toutes ses forces pour un métier qui lui donne un rang dans le monde.* Ya no es el nacimiento, ni tampoco el espíritu o la autoeducación como *honnête homme,* sino la aptitud para el oficio, lo que decide. No es éste un mundo en el que Stendhal-Dominique pueda vivir y respirar. Bien es verdad que puede, exactamente como sus héroes, trabajar y servir, cuando se presente la ocasión. Pero ¿cómo puede tomarse en serio a la larga una cosa como el trabajo profesional? Amor, música, pasión, intriga, heroísmo: he aquí cosas por las cuales merece la pena vivir... Stendhal es un hijo aristocrático de la alta burguesía del *ancien régime,* no puede ni quiere ser un *bourgeois* del siglo XIX. Lo dice siempre: mis opiniones eran ya en mi juventud republicanas, pero mi familia me ha legado instintos aristocráticos (*Brulard,* XIV); a partir de la revolución, el público del teatro es estúpido (*Brulard,* XXII); yo mismo era liberal (en el año 1821), pero encontraba a los liberales *outrageusement niais* (*Souvenirs d'égotisme,* VI); la conversación con un *gros marchand de province* me deja apático y desgraciado para todo el día (*Egotisme,* VII y *passim):* abundan estas y otras declaraciones parecidas, que aluden también incidentalmente a su constitución corporal (*La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme, Brulard,* XXXII).

A veces, tiene accesos pronunciadamente socialistas: en el año 1811 sólo hubo energía en la clase *qui est en lutte avec les vrais besoins* (*Brulard,* II), y no sólo en 1811. Pero encuentra insoportable el

olor y el ruido de la masa, y en sus obras, por muy desembarazadamente realistas que sean respecto a todo lo demás, el pueblo no existe ni en un sentido romántico-"nacional", ni en un sentido socialista: sólo pequeños burgueses, e incidentalmente figuras decorativas como soldados, domésticos y camareras. Prefiere ocuparse de peculiaridades y de paisajes nacionales, por ejemplo, la diferencia entre París y la provincia, o entre franceses e italianos, o el carácter de los ingleses, frecuentemente con perspicacia y siempre por experiencia propia, a veces un poco inconexa y unilateralmente. Pero aunque siempre se trata de detalles observados, no de ejemplos de formas estructurales generales, como en Montesquieu, apenas si son interpretados en un sentido genético-histórico, sino en el sentido de la psicología de los pueblos de carácter anecdótico-moral; podríamos hablar de moralismo regional. Léanse, para comprender más concretamente lo que queremos decir, las manifestaciones con fecha 1º y 4 de enero de 1817 en Roma, Nápoles y Florencia. Considera al hombre aislado, menos como un producto de su situación histórica y como colaborador de la misma, que como simple átomo en ella; el hombre parece casi haber sido arrojado casualmente en el ambiente en que vive: éste representa una resistencia, con la cual puede componérselas mejor o peor, pero no un suelo nutricio propiamente dicho, con el que se halle orgánicamente ligado. Además, la concepción del hombre en Stendhal es, en su conjunto, predominantemente materialista y sensualista, de lo que encontramos una excelente corroboración en *Henri Brulard* (XXX): *J'appelle "caractère" d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, "l'ensemble de ses habitudes morales"*.

Su idea de la felicidad, aunque en los hombres mejor dotados solamente puede encontrarse en el espíritu, en el arte, en la pasión o en la gloria, ofrece siempre un tinte mucho más sensual y terreno que en los románticos. Su aversión por el sentido práctico del burgués de provincia, por el tipo en formación del *bourgeois*, podía ser también romántica, pero un romántico no hubiera terminado la descripción de su repugnancia por la actividad dedicada a ganar dinero con estas palabras: *J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait* (*Brulard*, XXXII). Su concepción de "espíritu" y "libertad" es todavía la del prerrevolucionario del siglo XVIII, aunque sólo con esfuerzo y espasmódicamente consigue realizarla en su propia persona. La libertad debe pagarla con pobreza y con soledad interna y hasta externa, y el *esprit* se vuelve fácilmente paradójico, amargo y mordaz: *une gaité qui fait peur* (*Brulard*, VI).

Su *esprit* no posee ya la confianza en sí mismo y la ausencia de problemas de la época de Voltaire; ni su existencia social, ni siquiera una parte importante de la misma, sus relaciones eróticas, puede dominarlas con la fácil maestría de un gran señor del *ancien régime;* llega incluso a afirmar que se ha hecho ingenioso para poder ocultar su pasión hacia una mujer que no poseyó: *cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans* (*Egotisme,* cap. primero). Tales rasgos lo hacen aparecer como una persona nacida demasiado tarde, que intenta vanamente realizar el modo de vivir de una época pasada. Otros elementos de su naturaleza, como la objetividad sin reservas de su vigor realista, la valerosa afirmación de la propia persona frente al trivial "justo medio" en auge, y otros muchos, lo señalan como precursor de ciertas formas posteriores de vida y de espíritu; pero, en todo caso, siente y vive la realidad de su tiempo como una resistencia. Por eso su realismo, a pesar de que no es el resultado, o lo es en ínfimo grado, de una amorosa comprensión genética de la evolución, es decir, de un criterio historicista, se halla, sin embargo, tan enérgica e íntimamente ligado a su existencia. El realismo de este *cheval ombrageux* es un producto de la lucha por la propia afirmación, con lo cual se explica que el nivel estilístico de sus grandes novelas realistas se aproxime mucho más al concepto antiguo, grande y heroico, de lo trágico que al de la mayoría de los realistas posteriores: Julián Sorel es mucho más "héroe" que los personajes de Balzac y de Flaubert.

Desde otro punto de vista, que acabamos de señalar, está muy próximo a sus contemporáneos románticos: en el combate contra las fronteras estilísticas entre lo realista y lo trágico. En esto hasta los sobrepasa, pues es mucho más consecuente y verdadero. En razón de esta coincidencia, le fué dado también aparecer en el año 1822 como partidario de la nueva escuela.

Es un hecho conocido que la regla estilística clasicista, que excluyó todo realismo material de las obras trágicas, empezó a relajarse ya durante el siglo XVIII; hemos tratado de ello en los dos capítulos precedentes. El relajamiento puede comprobarse incluso en Francia ya en la primera mitad del siglo XVIII; durante la segunda mitad fué especialmente Diderot quien propugnó, tanto teórica como prácticamente, un nivel medio de estilo, sin salirse, sin embargo, de lo burgués-sentimental. En sus novelas, particularmente en *El sobrino de Rameau,* presenta personajes de la vida corriente y de la clase media, cuando no de la baja, con una cierta gravedad; pero esta gravedad recuerda más lo moral y satírico del racionalismo que el realismo del siglo XIX. En la figura y en la obra de Rousseau se

contiene, sin duda, un germen de la evolución posterior. Rousseau podía, como dice Meinecke en su libro sobre el historicismo (II, 390), "coadyuvar a despertar el nuevo sentido de lo individual, aun sin penetrar en el pensamiento totalmente histórico, sólo por la revelación de su propia e incomparable individualidad". Meinecke habla de pensamiento histórico: lo mismo podríamos decir del realismo. Rousseau no es propiamente realista: trata sus temas, y hasta su propia vida, con un interés tan fuertemente apologético y moralmente crítico, su enjuiciamiento de los sucesos está tan determinado por sus principios de derecho natural, que no es la realidad inmediata del mundo social la que constituye su objeto. No obstante, el ejemplo de las *Confesiones*, que pretenden presentar su propia existencia en su situación real con respecto a la vida de la época, resultó importante como modelo estilístico para los escritores que poseían más sentido de la realidad dada que él. Más importante quizá por su influencia indirecta sobre el realismo serio es su "politización" del concepto idílico de la naturaleza: creó un ideal de forma de vida que ejerció, como se sabe, una gran acción sugestiva, pues se creyó que podía ser de inmediata realización. La presentó en contraste con la realidad históricamente devenida, y este contraste se hizo tanto más fuerte y trágico cuanto más claramente se ponía en evidencia que fracasaba la realización del ideal. De esta manera la realidad práctica e histórica se convirtió en problema, en una forma concreta y próxima desconocida hasta entonces.

En las primeras décadas después de la muerte de Rousseau, en el prerromanticismo francés, el efecto de aquella prodigiosa desilusión fué, a decir verdad, contraproducente: surgió, precisamente en los escritores más importantes, la propensión a evadirse de la realidad contemporánea. La Revolución, el Imperio y todavía la época de la Restauración son pobres en obras literarias realistas. Los héroes de las novelas prerrománticas revelaban una aversión, a veces casi enfermiza, a inmiscuirse en la vida contemporánea. Ya en Rousseau, la contradicción entre lo natural, que él deseaba, y la realidad históricamente fundada con la que se encontró se había hecho trágica, pero dicha contradicción le había incitado a la lucha por lo natural. Ya no vivía cuando la Revolución y Napoleón crearon unas circunstancias totalmente distintas, pero, a decir verdad, tampoco naturales en el sentido que él prestaba a este concepto, sino trabadas nuevamente con la historia. La generación siguiente, profundamente impresionada por sus ideas y sus esperanzas, experimentó la victoriosa resistencia de lo histórico-real, y precisamente los más profundamente influídos por Rousseau no encontraban acomodo

en el nuevo mundo, que había destrozado por completo sus ilusiones. Se enfrentaron con él, o se apartaron francamente. Siguieron conservando de Rousseau la escisión interna, la propensión a evadirse de la sociedad, la necesidad de diferenciarse y permanecer solitarios; el otro aspecto de la naturaleza de Rousseau, lo revolucionario y combatiente, lo habían perdido.

Las circunstancias exteriores, que destruyeron la unidad de la vida espiritual y el influjo dominante de la literatura en Francia, contribuyeron también en este sentido; apenas si existe una obra literaria importante desde el estallido de la Revolución hasta la caída de Napoleón en que no aparezcan síntomas de esta evasión de la realidad contemporánea, síntomas que se advierten todavía entre los grupos románticos posteriores a 1820. De la manera más pura y completa en Sénancour. La relación de la mayoría de los prerrománticos con la realidad social de su tiempo es, precisamente por su carácter negativo, mucho más gravemente problemática que la de la sociedad racionalista. El movimiento rousseauniano y la gran desilusión que sufrió constituyen uno de los supuestos previos para el nacimiento de la idea actual de la realidad. Al contraponer Rousseau apasionadamente el estado natural del hombre a la realidad existente e histórica de la vida, convirtió a ésta en un problema práctico, quedando desvalorizada la representación inmóvil y carente de problematicismo histórico de la vida, al estilo del siglo XVIII.

El romanticismo, que se había desarrollado mucho antes en Alemania y en Inglaterra, y cuyas tendencias históricas e individualistas estaban en gestación en Francia desde hacía tiempo, alcanzó después de 1820 su pleno desenvolvimiento, y, como se sabe, fué el principio de la mezcla de estilos, el grito de guerra de Victor Hugo y sus compañeros; en él se pone de manifiesto con el mayor realce el antagonismo con el tratamiento clásico de los temas y con su lenguaje literario. Pero en el enunciado de Hugo aparece ya algo demasiado agudamente antitético: trátase, para él, de la mezcla de lo sublime y de lo grotesco. Ambos constituyen polos estilísticos, en los cuales no se tiene consideración alguna de la realidad. En efecto, no se preocupaba Hugo de plasmar la realidad comprendiéndola, sino de elaborar, tanto en los temas históricos como en los coetáneos, los polos estilísticos de lo sublime y de lo grotesco, u otros contrastes éticos y estéticos, con tal rigor que salen rebotados; por este procedimiento consiguió en verdad efectos vigorosos —pues la fuerza expresiva de Hugo es, sin lugar a dudas, potente y sugestiva—, pero resultan inverosímiles y falsos si los consideramos como reproducción de la vida humana.

Otro escritor de la generación romántica, Balzac, que poseía tanta capacidad creadora y mucha mayor proximidad a lo real, ha tomado como tarea propia la representación de la vida de su tiempo, y puede ser considerado, al lado de Stendhal, como creador del realismo contemporáneo. Es dieciséis años más joven que éste, a pesar de lo cual sus primeras novelas características aparecen casi simultáneamente con las de Stendhal, es decir, hacia 1830. Como ejemplo de su manera de describir veamos primero el retrato de la dueña de una casa de huéspedes, Madame Vauquer, de su novela *Le père Goriot*, aparecida a principios de 1834. Antes hay una descripción muy exacta del barrio, de la casa misma, de las dos habitaciones de la planta baja; de todo lo cual se saca una impresión intensa de desconsoladora pobreza, desgaste y ranciedad: se sugiere con la descripción material la atmósfera moral. Después de la descripción de la instalación del comedor aparece la dueña misma de la casa:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme. Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son *ronron* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme. Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bagne ne va pas sans l'argousin, vous n'imagineriez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme. Vauquer ressemble à toutes les femmes *qui ont eu des malheurs*. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est *bonne femme au fond*, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune

infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.[2]

El retrato de la patrona se nos traza con motivo de su aparición matinal en el comedor; aparece en este punto central de su actividad, introducida un poco al estilo de bruja por el gato que salta sobre el aparador, y en seguida comienza una penetrante descripción de su persona. El retrato discurre bajo un tema principal, frecuentemente repetido: la armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra, la pensión que dirige, la vida que lleva, por otro; en una palabra, la armonía entre su persona y lo que nosotros (y también Balzac a veces) llamaríamos su *milieu* (ambiente). Esta armonía nos es insistentemente evocada: primero por lo desgastado, adiposo, suciamente cálido y repulsivamente sexual de su cuerpo y de su vestido, lo cual coincide con la atmósfera de la habitación, que ella respira tranquilamente; poco después, a propósito de su rostro y su mímica, el tema se nos presenta un poco más moralmente, subrayándose enérgicamente la relación recíproca entre persona y ambiente: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne;* forma parte de este unionato la comparación con las

2 Esta habitación se encuentra en todo su esplendor en el momento en que, hacia las siete de la mañana, el gato de la señora Vauquer, precediendo a su dueña, salta sobre los aparadores, olisquea la leche que contienen varias jarras cubiertas con platos y deja oír su ronronear matinal. En seguida aparece la viuda, tocada con su gorro de tul, bajo el que cuelga un mechón de cabellos postizos, mal colocados; camina arrastrando sus arrugadas pantuflas. Su rostro envejecido, regordete, en cuyo centro se destaca una nariz parecida al pico de un loro; sus manitas gordezuelas, su figura rolliza como la de una rata de iglesia, su busto demasiado relleno y flotante, están en armonía con esta sala en la que rezuma la desdicha, donde se agazapa la especulación, y cuyo aire cálidamente fétido es respirado sin repugnancia por la señora Vauquer. Su figura fresca, como una primeriza helada otoñal, sus ojos sitiados de arrugas, cuya expresión pasa de la sonrisa prescrita a las danzarinas al fruncimiento amargo del usurero; en fin, toda su persona explica la pensión, así como la pensión implica su persona. El presidio no queda bien sin el guardián; no se concibe lo uno sin lo otro. La pálida gordura de esa mujercita es el producto de esta vida, como el tifus es el producto de las emanaciones de un hospital. Su enagua de lana de punto, que rebasa la falda hecha de un vestido, cuya entretela se escapa por las rendijas de la tela estallada, resume el salón, el comedor, el jardín, anuncia la cocina y hace presumir los huéspedes. Cuando ella está ahí, el espectáculo es completo. De unos cincuenta años poco más o menos, la señora Vauquer se parece a todas las mujeres *que han sufrido desgracias.* Tiene el ojo vidrioso y el aire inocente de una alcahueta que se deja insultar para cobrar más caro, y, por otra parte, dispuesta a todo con tal de dulcificar su suerte, de entregar a Georges o a Pichegru, si Georges o Pichegru estuvieran aún sin entregar. Sin embargo, *en el fondo es una buena mujer,* dicen los huéspedes, que creen que carece de fortuna, oyéndola gemir y toser como ellos. ¿Qué había sido el señor Vauquer? Jamás daba explicación alguna sobre el difunto. ¿Cómo había perdido su fortuna? "Por desgracias", respondía ella. Se había portado mal, y no le había dejado más que los ojos para llorar, esta casa donde vivir, y el derecho a no compadecer ningún infortunio, porque —decía— ella había sufrido todo lo que podía sufrirse.

galeras. A continuación viene una idea un poco más medicinal, pues el *embonpoint blafard* de la señora Vauquer, resultado de su modo de vivir, se compara al tifus, consecuencia de las exhalaciones de un hospital. Finalmente, se pondera su enagua como una especie de síntesis de los diversos recintos de la pensión, como pregusto de los guisos de la cocina y como prenuncio de los huéspedes; esta enagua se convierte por un momento en símbolo del ambiente, con cuyo motivo se vuelve a resumir la totalidad en la frase: *quand elle est là, ce spectacle est complet:* no necesitamos, por lo tanto, esperar al desayuno y a los huéspedes, porque todo está comprendido en su persona. No parece que exista una ordenación reflexiva del tema de la armonía, ni que Balzac haya seguido un plan sistemático en la descripción de la figura de Madame Vauquer; la serie de objetos mencionados, o sea, cubrecabeza, peinado, pantuflas, rostro, manos, cuerpo, rostro otra vez, ojos, corpulencia, enagua, no permiten reconocer ni rastro de composición; tampoco existe separación alguna entre ropas y cuerpo, ni frontera alguna entre caracteres físicos y significación moral. Toda la descripción, hasta donde la hemos visto, se dirige a la fantasía imitativa del lector, a su recuerdo de personas y ambientes parecidos. La tesis de la "unidad de estilo" del *milieu,* que abarca también las personas, no se emplea racionalmente, sino que se presenta como un hecho derecho, sensiblemente perceptible, de un modo puramente sugestivo, y no demostrativo. En una frase como ésta: *ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur... et dont Madame Vauquer respire l'air chaudement fétide...* ya está implícita la tesis de la "armonía" con todo lo que supone (significación sociológico-moral de muebles y ropas, determinabilidad de los elementos aún no visibles por medio de los ya dados, etc.), y tampoco la evocación de las galeras y del hospital constituyen pruebas de ninguna clase, ni siquiera tentativas, sino meras comparaciones sugestivas. El desorden y la negligencia intelectual del texto son consecuencia de la premura con que trabajaba Balzac, pero no hay que considerarlos como algo casual, pues la premura misma es en gran parte resultado de la obsesión que sobre él ejercían las imágenes sugestivas. El tema de la unidad del ambiente se ha apoderado de él con tanta fuerza que los objetos y personas que lo constituyen cobran para él, con frecuencia, una especie de segunda significación, diferente de la racionalmente concebible, pero mucho más esencial: significación que podría definirse de la mejor manera con el calificativo de "demoníaca". En el comedor, con muebles y enseres desgastados y raídos, pero que no pasan de ser anodinos para una mente tran-

quila no agitada por la imaginación, "rezuma la desgracia, se agazapa la especulación", escóndense en medio de esta trivial vulgaridad brujas alegóricas, y en lugar de la viuda regordeta y vestida con desorden, ve uno surgir por un instante una rata. Se trata, por consiguiente, de la unidad de un cierto espacio vital, sentida como una visión total demoníaco-orgánica, representada con medios sugeridores y plásticos.

La parte de nuestro texto que viene a continuación, y en la que ya no se insiste en el motivo de la armonía, se ocupa del carácter y de la historia anterior de la señora Vauquer. Sería insensato pretender ver en esta separación de apariencia, por un lado, y carácter e historia, por otro, como un principio deliberado de composición. En esta segunda parte figuran todavía características corporales *(l'oeil vitreux)*, y a menudo Balzac ordena de otra manera o mezcla en completa confusión los elementos corporales, morales e históricos de un retrato. Si se detiene en el carácter y los antecedentes de Madame Vauquer no es con el propósito de alcanzar algo, sino "para situar en su justa luz" su figura oscura, es decir, a la media luz de un demonismo subalterno y trivial. En lo que toca a su historia anterior, la dueña de la pensión pertenece a la categoría de las mujeres de unos cincuenta años *qui ont eu des malheurs* (¡en plural!); Balzac no da explicación alguna sobre su vida anterior; se contenta con reproducir parcialmente un "discurso vivido", la informe charla lastimera, los embustes con los que ella misma trata de proporcionarnos informaciones interesadas.

Vuelve a reproducir Balzac el plural sospechoso, que elude toda información clara: su difunto esposo ha perdido su fortuna *dans les malheurs;* exactamente como, algunas páginas después, otra viuda sospechosa nos dice de su marido, que fué conde y general, que cayó *sur "les" champs de bataille.* Con esto concuerda el bajo demonismo del carácter de Madame Vauquer; parece *bonne femme au fond,* parece también pobre, pero posee, según se dice más adelante, una bonita fortuna, y es capaz de cualquier bajeza con tal de mejorar un poco su suerte. La baja y grosera limitación de los fines de este egoísmo, la mezcla de estupidez, astucia y oculto vigor, producen nuevamente la impresión de algo espectral y repelente; se insinúa otra vez, en nosotros, la comparación con una rata o con otro animal que evoque en la imaginación humana lo inmundo y demoníaco. Como vemos, la segunda parte de la descripción es un complemento de la primera: después de que en la primera Madame Vauquer es representada como síntesis de la unidad del espacio vital dominado por ella, en la segunda se ahonda en lo turbio y bajo de su naturaleza, que ejerce su influencia sobre dicho espacio vital.

Balzac ha sentido en toda su obra, como en este pasaje, los ambientes más diversos, como unidad orgánica y hasta demoníaca, y ha tratado de transmitir esta impresión al lector. No se limita, como Stendhal, a situar los hombres, cuya suerte se cuidaba de narrar con seriedad, en el marco que exactamente les correspondía histórica y socialmente, sino que concibe esta trabazón como necesaria: todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares. Hay que recordar que obtiene los mejores resultados, y los más auténticos, con los círculos de la burguesía pequeña y media de París y de provincia, mientras que la representación de las clases aristocráticas muy a menudo produce un efecto melodramático, apócrifo y a veces hasta indeliberadamente cómico. Tampoco se halla libre en otros terrenos de exageración melodramática, pero mientras que este defecto raramente perjudica a la autenticidad del conjunto en los niveles medios y bajos, le impide crear en las alturas de la vida —en las espirituales también— la atmósfera verdadera.

El realismo ambiental de Balzac es un producto de la época, parte y producto, a la vez, de un ambiente. La misma forma espiritual —es decir, la romántica— que empezó a sentir tan vigorosa y plásticamente la unidad ambiental estilística de las épocas anteriores, que descubrió la Edad Media, el Renacimiento y también la idiosincrasia histórica de culturas extrañas (España, el Oriente), esta misma forma espiritual desarrolló la comprensión orgánica de la peculiaridad ambiental de la época en todas sus gamas. Historicismo ambiental y realismo ambiental se relacionan estrechamente; Michelet y Balzac son arrastrados por la misma corriente. Los acontecimientos que tuvieron lugar en Francia entre 1789 y 1815, y sus consecuencias en las décadas siguientes, trajeron como resultado que fuera en Francia donde el realismo moderno contemporáneo llegara a desenvolverse primero y con más vigor, y la unidad político-cultural del país le confirió en este aspecto una gran ventaja con respecto a Alemania. La realidad francesa podía ser abarcada como un todo, dentro de su diversidad. No menos que la simpática penetración romántica en la totalidad ambiental de los espacios vitales, otra corriente romántica, aquella ya tantas veces mencionada de la mezcla de estilos, tuvo su parte en el desarrollo del realismo contemporáneo. Hizo posible que personas de no importa qué clase social, con todos los entre-

cruzamientos prácticos de la vida, tanto un Julián Sorel como el viejo Goriot o Madame Vauquer, pudieran ser objeto de una representación literaria seria.

Estas consideraciones generales me parecen evidentes; mucho más difícil resulta describir con cierta exactitud el criterio que reina en la particular manera de representación de Balzac. Las indicaciones que él mismo hace a este respecto son numerosas y proporcionan también muchos puntos de apoyo, pero son confusas y contradictorias. Cuanto más rico en ideas y ocurrencias, tanto menos capaz resulta de separar unos de otros los diferentes elementos de su propio criterio, de refrenar la irrupción de imágenes y comparaciones sugestivas, pero oscuras, en sus explicaciones ideológicas, y de asumir, en general, una actitud crítica ante la corriente de su propia inspiración. Todas sus explicaciones teóricas, aunque llenas de observaciones sueltas, certeras y originales, desembocan en una macroscopía fantástica, que hace recordar a su contemporáneo Hugo. Ahora bien, lo que importa en una explicación de su arte realista es, precisamente, la separación cuidadosa de las corrientes que confluyen en él.

En el *Avant-propos* a la *Comédie humaine* (aparecida en 1842) Balzac comienza a explicarnos su obra comparando la sociedad humana al reino animal, para lo cual se inspira en las teorías de Geoffroy Saint-Hilaire. Este biólogo, bajo la influencia de la filosofía natural especulativa alemana de la época, había defendido el principio de la unidad típica en la organización, es decir, la idea de que existe un plan general en la organización de las plantas (y animales). A este propósito, Balzac recuerda los sistemas de otros místicos, filósofos y biólogos (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), para terminar con este enunciado:

> Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. . .[3]

Este principio lo transfiere a la sociedad humana:

> La Société [con mayúscula inicial, como poco antes la Naturaleza] ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? [4]

Y compara luego las diferencias entre un soldado, un obrero, un funcionario, un abogado, un vago, un erudito, un hombre de estado,

[3] El Creador ha utilizado un solo patrón para todos los seres organizados. El animal es un principio que toma su forma exterior, o, para hablar más exactamente, las diferencias de forma, del medio en el que debe desarrollarse. . .

[4] ¿La Sociedad no hace del hombre, según los medios en que se desenvuelve su acción, tantos hombres diferentes como variedades zoológicas hay?

un comerciante, un marino, un poeta, un pobre, un sacerdote, con las que existen entre lobo, león, asno, cuervo, tiburón y así sucesivamente...

Resalta, en primer lugar, que intenta basar sus ideas sobre la sociedad humana (el tipo hombre, diferenciado por el medio) en analogías biológicas. La palabra *milieu*, que surge por primera vez con un sentido sociológico y que había de hacer una carrera tan brillante (parece ser que Taine la tomó de Balzac), la ha tomado de Geoffroy Saint-Hilaire, el cual la había trasplantado de lo físico a lo biológico, pasando ahora de la biología a la sociología. El biologismo en el que piensa Balzac es, según se puede inferir de los nombres que cita, místico, especulativo y vitalista, pero la noción de "modelo", el principio "animal" u "hombre", no es pensado como inmanente, sino, podría decirse, como idea platónica real; los diferentes géneros y especies no son más que *formes extérieures,* y, además, no se presentan como sujetos a una evolución histórica interna, sino como fijos (un soldado, un obrero, etc., como un león, un asno).

La significación propia del concepto de *milieu,* tal como lo empleaba prácticamente en sus novelas, no parece haberla comprendido enteramente en estos pasajes. Mucho antes que él existía no la palabra, sino la cosa —*milieu,* en sentido social—; Montesquieu conoce este concepto en forma irrecusable. Pero mientras que Montesquieu presta a las condiciones naturales (clima, suelo) una atención mucho mayor que a las surgidas de la historia del hombre y se esfuerza por construir los diversos "medios" como arquetipos estáticos, a los cuales puedan aplicarse en todo momento los modelos de constitución y legislación adecuados, Balzac está prácticamente bajo el sortilegio de los elementos estructurales históricos, y en constante evolución, de su propio medio; y ningún lector llega por sí mismo a las ideas que parece querer defender en su *Avant-propos,* o sea, que lo primordial es el tipo "hombre", o cualquiera de los tipos especiales ("soldado", "comerciante"): lo que uno ve, pero cambiando, es la figura aislada, concreta, internamente con una historia personal, surgida de la inmanencia de la situación histórica, social, corporal, etc.; no "el soldado", sino, por ejemplo, el coronel Bridau en Issoudun *(La Rabouilleuse),* licenciado después de la caída de Napoleón, desmoralizado y entregado a la aventura.

Después de la atrevida comparación entre diferencias zoológicas y sociológicas, Balzac se empeña en destacar las particularidades de la *Societé* con respecto a la *Nature.* Ante todo, ve estas particulari-

dades en la diversidad mucho mayor de la vida y de las costumbres humanas, así como en la posibilidad, no existente en el reino animal, de cambiar de una "especie" a otra *(l'épicier... devient paire de France, et le noble descend parfois au dernier rang social);* además, que especies distintas pueden emparejar *(la femme d'un marchand est quelque fois digne d'être celle d'un prince...; dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle);* también observa la rareza de conflictos amorosos dramáticos entre los animales y la diversidad de la inteligencia en los diversos hombres. La frase que lo resume todo dice: *L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société.* Por muy vago y macroscópico que sea este párrafo, por mucho que sufra bajo el *proton pseudos* (la primera falsedad) de la comparación que le sirve de fundamento, no carece de una comprensión histórica instintiva *(les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures... changent au gré des civilisations),* y de cierto dinamismo vitalista *(si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie...).* No se habla de las posibilidades especiales de comprensión de que el hombre dispone frente al hombre, ni siquiera en su formulación negativa, es decir, que carece de estas posibilidades frente a los animales; por el contrario, se advierte como un hecho objetivo la simplicidad relativa de la vida social y psíquica de los animales admitida, y únicamente al final encontramos una indicación del carácter subjetivo de estos conocimientos. *...les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...*

Después de este paso de lo biológico a lo histórico humano, Balzac continúa con una polémica contra la forma habitual de escribir la historia, achacándole el descuido de la historia de las costumbres: tarea que, precisamente, reserva para sí. No menciona los intentos de historia de las costumbres hechos desde el siglo XVIII (Voltaire) y, por lo mismo, no realiza un análisis que pondría en claro las diferencias entre su representación de las costumbres y la de sus eventuales predecesores: tan sólo cita a Petronio. Al pensar en las dificultades de lo que propone (un drama con tres o cuatro mil personajes), se siente animado con el ejemplo de las novelas de Walter Scott: nos estamos moviendo, por consiguiente, dentro estrictamente del mundo del historicismo romántico.

También en este caso la claridad del pensamiento resulta enturbiada por enunciados impresionantes y fantásticos; por ejemplo, *faire concurrence à l'Etat Civil* es equívoco, y la frase *le hasard est*

le plus grand romancier du monde necesita al menos un comentario dentro de la mentalidad historicista. Sin embargo, destacan bien algunos motivos importantes y característicos: ante todo, la concepción de la novela de costumbres como historia filosófica, y la interpretación, enérgicamente sostenida, de la actividad propia como historiografía, punto sobre el cual hemos de volver todavía; además, la justificación de toda clase de géneros y niveles de estilo en obras de esta especie; finalmente, su intención de sobrepasar a Walter Scott, al abarcar todas sus novelas en un conjunto único, una representación global de la sociedad francesa del siglo XIX, tarea que vuelve a definir como obra histórica.

Pero con esto no se agota su plan; todavía quiere ver claro en *les raisons ou la raison de ces effets sociaux,* y si logra, por lo menos, dar con *ce moteur social,* se pondrá a *méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle du vrai, du beau?* No hace falta insistir en que no le es posible presentar consideraciones teóricas fuera del marco de una narración, y que, por consiguiente, sólo podía tratar de realizar sus planes técnicos en forma novelada. Sólo nos interesa subrayar que la filosofía "inmanente" de sus novelas de costumbres no le era suficiente, y que esta insuficiencia le indujo después a tantas explicaciones biológicas e históricas, a echar mano de conceptos ejemplares clásicos —*la règle éternelle du vrai, du beau*—; categorías que ya no puede utilizar prácticamente en sus novelas.

Todos estos motivos: biológicos, históricos, clásico-morales, se encuentran esparcidos por su obra. Le gustan mucho las comparaciones biológicas; habla de fisiología o zoología con ocasión de fenómenos sociales, de *anatomie du coeur humain,* compara, en el texto comentado anteriormente, el efecto de un medio social con las emanaciones que originan el tifus, y en otro pasaje del *Pere Goriot* dice, hablando de Rastignac, que se ha entregado a las ideas y seducciones del lujo *avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée.* No necesitamos señalar motivos historicistas en particular, pues el espíritu ambientalmente individualizador del historicismo impregna toda su obra, pero no estaría de más recoger uno cualquiera de los pasajes, a fin de mostrar que tenía plena conciencia de sus ideas historicistas. El pasaje proviene de la novela provinciana *La vieille fille;* se trata de dos señores ancianos que habitan en Alençon, el uno un típico *ci-devant,* el otro un logrero de la Revolución, arruinado:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes

historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costumes.[5]

Y en otro pasaje de la misma novela habla, con ocasión de una casa de Alençon, del arquetipo que representa, pero no del arquetipo de una abstracción ahistórica, sino del de las *maisons bourgeoises* de gran parte de Francia. La casa, cuyo sabroso carácter local ha descrito antes, merece tanto más ocupar su sitio en esta obra cuanto *qu'il explique des moeurs et représente des idées.* Los elementos biológicos e historicistas se aúnan muy bien en la obra de Balzac, a pesar de múltiples oscuridades y exageraciones, porque ambos encajan en su carácter romántico-dinámico, que se transforma a veces en romántico-mágico y demoníaco: en ambos casos se percibe el efecto de "fuerzas" irracionales. En cambio, lo clásico-moral hace a veces el efecto de un cuerpo extraño. Se exterioriza particularmente en la propensión de Balzac a formular sentencias morales de tipo general. A veces, en su forma de observaciones aisladas, resultan muy ingeniosas, pero en la mayoría de los casos están excesivamente generalizadas; otras, no son ni siquiera ingeniosas, y cuando se desarrollan en grandes disertaciones, llega a producirse eso que, empleando una expresión vulgar, se podría calificar de patochada. Voy a citar algunas máximas que se encuentran en el *Père Goriot:*

> Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. —[La science et l'amour. . .] sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre.—S'il est un sentiment inné dans le coeur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection excercée à tout moment en faveur d'un être faible? —Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait.—Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée? [6]

Lo menos que se puede decir de tales apotegmas es que no merecen, en su mayoría, la generalización de que se les hace objeto. Son ocurrencias surgidas de la situación del momento, a veces muy acertadas, a veces absurdas, no siempre de buen gusto. Balzac pretende ser un moralista clásico; a veces encontramos en él reminiscencias de La Bruyère (por ejemplo, un pasaje en el *Père Goriot*

---

[5] Las épocas tiñen a los hombres que pasan por ellas. Estos dos personajes demostraban la verdad de este axioma por el contraste de los tintes históricos impresos en sus fisonomías, en sus palabras, en sus ideas y en sus trajes.

[6] La dicha es la poesía de las mujeres, así como la *toilette* es la pintura.—[La ciencia y el amor. . .] son asíntotas que no se encuentran jamás.—Si hay algún sentimiento innato en el corazón del hombre ¿no será el orgullo producido por la protección que se ejerce constantemente a favor de un ser débil?—Una vez que se conoce París, no se cree nada de lo que dicen, ni se dice nada de lo que hacen.—Un sentimiento ¿no es el mundo en una idea?

donde se nos pintan los efectos corporales y espirituales de la riqueza, a propósito del dinero que Rastignac recibe de su familia). Pero ello no va ni con su estilo ni con su temperamento. Las mejores fórmulas las encuentra en plena narración, cuando para nada piensa en moralizar; así en *La vieille fille,* cuando, aprovechando la oportunidad del momento, dice de Mlle. Cormon: *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autri.*

Sobre el plan de conjunto, que iba cobrando cuerpo poco a poco, existen otras interesantes declaraciones suyas, especialmente de la época en que tuvo ya una idea definitiva de dicho plan: en las cartas escritas en 1834. Debemos subrayar en estas autointerpretaciones tres motivos que se encuentran todos juntos en una carta a Frau von Hanska (*Lettres à l'étrangère,* París, 1899, carta del 26 de octubre de 1834, pp. 200-206), donde (p. 205) dice:

> Les *Etudes de Moeurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.
>
> Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale fait dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.[7]

De los tres motivos a los que me refiero, dos son inmediatamente perceptibles: primero, lo universal y vitalmente enciclopédico del propósito; ninguna porción de la vida debe estar ausente; segundo, el carácter de realidad cualquiera: *ce qui se passe partout.* El tercer motivo lo marca la palabra *histoire.* No se trata en esta *histoire du coeur humain,* o *histoire sociale,* de historia en el sentido corriente: no es una investigación científica de sucesos acaecidos, sino una invención relativamente libre, no de *history,* sino de *fiction* (las expresiones inglesas y las correspondientes españolas son particularmente claras); no, en absoluto, del pasado, sino del presente de la época, que se extiende hacia el pasado todo lo más unos cuantos años o décadas.

Cuando Balzac definió sus *Etudes de Moeurs au dix-neuvième siècle* como historia —en forma parecida Stendhal había puesto a

[7] Los *Estudios de las costumbres* representarán todos los efectos sociales, sin que se haya olvidado ninguna situación de la vida, ninguna fisonomía, ningún carácter de hombre o de mujer, ninguna manera de vivir, ninguna profesión, ni zona social, ni región francesa, ni cosa alguna concerniente a la infancia, a la madurez, a la vejez, a la política, a la justicia, a la guerra.

Sentado esto, la historia del corazón humano dibujada línea por línea, la historia de la sociedad en todas sus partes: he aquí la base. No se tratará de hechos imaginarios, sino de lo que ocurre en todas partes.

su novela *Le rouge et le noir* el subtítulo de *Chronique du dix-neuvième siècle*— quiso decir: primero, que entiende su actividad inventora y artísticamente plasmadora como interpretación de la historia, e incluso como una filosofía de la historia, como se deduce ya de lo dicho en el *Avant-propos;* segundo, que concibe el presente como historia, o sea, el presente como algo que ocurre surgiendo de la historia. De hecho, sus hombres y sus ambientes, por muy actuales que sean, están representados siempre como fenómenos engendrados por los acontecimientos y las fuerzas históricas. Basta con releer, por ejemplo, la descripción del origen de la fortuna de Grandet *(Eugénie Grandet),* o la carrera de Du Bousquier *(La vieille fille),* o la del viejo Goriot, para darse cuenta de esto; en forma tan consciente y rigurosa, no hay nada parecido antes de la aparición de Stendhal y de Balzac, quien le supera con mucho por lo que respecta a trabazón orgánica entre hombre e historia. Concepción y práctica tales son completamente historicistas.

Volvamos al segundo motivo: *ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.* Se quiere decir que la creación no toma sus materiales de la imaginación, sino de la vida real, tal como se presenta en cualquier parte. Ahora bien, Balzac se enfrenta con esta vida, diversa, impregnada de historia, representada sin miramientos con todo lo corriente, práctico y feo y vulgar, lo mismo que Stendhal: considera la vida, en esta forma real, vulgar y genética, gravemente, e incluso trágicamente. Nunca se había dado algo semejante, desde que comenzó a imperar el gusto clásico, ni tampoco antes en esta manera práctica y genética enderezada a la autoexplicación social del hombre. Desde el clasicismo francés, y desde el absolutismo sobre todo, no sólo el tratamiento de lo real cotidiano había sido muy restringido y plegado a las convenciones, sino que la misma actitud que se adoptaba frente a ello rehusaba fundamentalmente lo trágico y lo problemático. Hemos tratado de explicarlo en los capítulos anteriores: un objeto de la realidad práctica podía ser tratado cómica, satírica, didáctico-moralmente, y algunos temas de campos bien circunscritos de la vida corriente consiguieron en aquella época el nivel medio estilístico de lo conmovedor: no se llegó más allá. La vida real y corriente, aun de la misma clase media, era considerada como apropiada al estilo bajo. El grande y espiritual Henry Fielding, que rozó tantos problemas morales, estéticos y sociales, mantiene constantemente la representación dentro del tono satírico-moral, y dice en *Tom Jones* (libro XIV, cap. 1): *...that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class.*

La irrupción de la seriedad trágica y existencial en el realismo, tal como la encontramos en Stendhal y en Balzac, guarda sin duda estrecha relación con el gran movimiento romántico de la mezcla de estilos, definido por la consigna de "Shakespeare contra Racine", y entiendo que la fórmula stendhal-balzaquiana, es decir la mezcla de gravedad y realidad corriente, es mucho más lograda, genuina e importante que la del grupo de Victor Hugo, que quería amar lo sublime y lo grotesco.

La novedad de la actitud y el nuevo género de asuntos que fueron tratados seria, problemática y trágicamente promovieron el desarrollo progresivo de una especie completamente nueva de estilo grave o, si se quiere, elevado. Ni en los niveles de captación y expresión cristianos, shakespearianos, ni racinianos podían verterse, sin más, los temas nuevos y por eso la nueva actitud apareció en un principio poco vacilante.

Stendhal, cuyo realismo había sido engendrado por la resistencia contra un presente por él desdeñado, ha conservado en su actitud mucho de los instintos del siglo XVIII. En sus héroes adquieren nueva vida los recuerdos de figuras como Romeo, Don Juan, Valmont (de las *Liaisons dangereuses*) y Saint-Preux; sobre todo, vive en él la figura de Napoleón; los héroes de sus novelas piensan y sienten contra su época, condescienden sólo con desdén a las intrigas y maquinaciones del presente posnapoleónico. A pesar de que se inmiscuyen constantemente motivos que, según la antigua concepción, habrían de tener el carácter de cómicos, para él no ofrece duda que una figura en la que él mismo toma un interés trágico y lo exige del lector debe ser un héroe auténtico, grande y osado en sus ideas y en sus pasiones. La libertad del corazón grande, la libertad de la pasión, tiene mucho todavía de la elevación aristocrática y del juego con la vida, que pertenecen más bien al *ancien régime* que a la burguesía del siglo XIX.

Balzac sumerge a sus héroes mucho más profundamente en las ligazones de tiempo, con lo cual el criterio y las fronteras de lo que antes se entendía por trágico se le han extraviado, y no dispone tampoco de la seriedad objetiva respecto a la realidad actual que más tarde había de desarrollarse. Toda acción, por corriente y trivial que sea, es tomada por él a lo trágico y grandilocuentemente, todo afán acuñado de gran pasión. Está dispuesto a marcar a un infeliz cualquiera con el sello de un héroe o de un santo; si es una mujer, la compara a un ángel o a una Madonna; demoniza cualquier malvado un tanto enérgico, y en general, cualquier figura un tanto sombría, y al pobre viejo Goriot llega a llamarle *ce Christ de la paternité.*

Era propio de su temperamento agitado, cálido y sin crítica, era propio también del estilo de vida romántico, ver por todas partes fuerzas secretas demoníacas e intensificar la expresión de las mismas hasta lo melodramático.

En la generación siguiente, que empieza a figurar en los años cincuenta, se señala una violenta reacción en este sentido: en Flaubert, el realismo se hace imparcial, impersonal y objetivo. En un trabajo preparatorio sobre "la imitación seria de lo cotidiano", he analizado un párrafo de *Madame Bovary* desde este punto de vista, y voy a repetir, con ligeras modificaciones y abreviaciones, las páginas en cuestión, ya que se engarzan perfectamente en el hilo de mis pensamientos de ahora y el trabajo a que me refiero ha debido de tener muy pocos lectores a causa del lugar y del momento de su aparición (Estambul, 1937). El párrafo a que aludimos está en el capítulo IX de la primera parte de *Madame Bovary*, y dice:

> Mais c'était surtout aux heures du repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire de raies sur la toile cirée.[8]

El pasaje constituye el punto culminante de una descripción cuyo tema es la insatisfacción de Emma Bovary con su vida en Tostes. Ha esperado durante largo tiempo que se produjera un acontecimiento repentino que diera un nuevo giro a esta vida sin elegancia, aventura ni amor, en un rincón de provincia, al lado de un hombre aburrido y mediocre. Hasta se preparó para recibir dignamente este acontecimiento, cuidando de sí y a su casa, para que estuvieran a la altura de aquel cambio de fortuna y lo merecieran; pero al ver que no llega, la desazón y la desesperación se apoderan de ella. Esto es lo que Flaubert describe en varios cuadros que pintan el ambiente de Emma, tal como ella se lo figura; desde el momento en que pierde toda esperanza de evadirse, solamente aparece ante su vista lo desconsolador, monótono, gris, tedioso, asfixiante y sin perspectivas. Nuestro párrafo representa el punto culminante

---

8 Pero sobre todo a las horas de comer era cuando no podía más, en esta salita de la planta baja, con la estufa humeante, la puerta que chirriaba, las paredes que rezumbaban, las losas húmedas; le parecía que toda la amargura de la existencia le había sido servida en su plato y, al mismo tiempo que el vapor del cocido, ascendían del fondo de su alma otros vapores de insulsez. Charles comía lentamente; ella mordisqueaba algunas avellanas, o bien, apoyada sobre el codo, se entretenía en hacer rayas sobre el hule con la punta de su cuchillo.

de la descripción de su desesperación. Luego nos cuenta cómo va descuidando la casa y a sí misma y cómo empieza a padecer achaques, hasta que su esposo se decide a abandonar Tostes, porque cree que es el clima lo que no le sienta a ella.

El pasaje mismo nos muestra un cuadro: el hombre y la mujer juntos a la hora de la comida. El cuadro no se nos presenta en modo alguno en sí y por sí, sino subordinado al tema dominante, la desolación de Emma. Por lo mismo, tampoco es presentado directamente al lector —personas sentadas a la mesa y el lector que los observa—, sino que el lector ve primeramente a Emma, de la cual se había hablado mucho en las páginas anteriores, y luego, a través de ella, ve el cuadro. Directamente no ve más que el estado interior de Emma, e indirectamente, a resultas de este estado y a la luz de la sensualidad de aquélla, ve el cuadro de la comida. Las primeras palabras del párrafo: *Mais c'était surtout aux heures du repas qu'elle n'en pouvait plus*... señalan el tema, y todo lo que sigue no hace sino desarrollarlo. No sólo los detalles ligados a *dans* y *avec* y que van describiendo el ámbito constituyen, por su hacinamiento de circunstancias incómodas, un comentario a *elle n'en pouvait plus,* sino que también la frase siguiente, que habla del asco que le producen las comidas, se ajusta por su sentido y su curso rítmico a la intención principal. Cuando más tarde dice: *Charles était long à manger,* se trata, gramaticalmente, de una nueva frase y, rítmicamente, de un desarrollo nuevo, pero también hay una reanudación, una variante del motivo principal: la frase no alcanza su significado pleno hasta llegar al contraste entre su buena comida y la repugnancia y los movimientos, descritos a renglón seguido, de su nerviosa desesperación. El hombre, que come sin barruntar nada, cobra un tinte ridículo y un poco espectral; cuando Emma lo contempla, sentado y comiendo, se convierte en la causa principal del *elle n'en pouvait plus,* pues lo demás, que provoca la desolación —el triste recinto, la comida habitual, la falta de mantel, lo desesperante de todo— se le figura a ella, y, por lo tanto, al lector, como algo que tiene que ver con él, que proviene de él, y que sería totalmente distinto si él fuera también distinto.

Vemos cómo la situación no está presentada como un nuevo cuadro, sino que primero se presenta a Emma y, a través de ella, la situación. No se trata, sin embargo, como en varias novelas "yoístas" y otras obras posteriores de índole semejante de una simple reproducción del contenido de la conciencia de Emma, de lo que siente tal como lo siente. Es cierto que de ella parte la luz con la que se ilumina el cuadro, pero también ella forma parte del mis-

mo, está dentro de él. Esto nos recuerda al parlanchín de la escena de Petronio (véase cap. II), sólo que los medios de Flaubert son diferentes. No es Emma la que habla, sino el autor. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides:* todo esto son cosas que Emma ve y siente, desde luego, pero no sería capaz de condensarlas así. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette;* ella tiene desde luego este sentimiento, pero si hubiera de expresarlo no lo haría así; para llegar a esta fórmula le faltan la agudeza y la tranquila honradez del autoexamen. Cierto que no es la existencia de Flaubert, sino la de Emma, la que está contenida en estas palabras; Flaubert no hace más que dar madurez al material que ella le ofrece, en su plena subjetividad, para que pueda hablar. Si Emma pudiera hacerlo por sí misma, ya no sería lo que es, se emanciparía de sí misma y estaría salvada. De esta manera, no sólo ve ella, sino que es también vista en su ver, y, por consiguiente, juzgada por la mera exposición de su existencia subjetiva, por medio de las pruebas de su propia sensibilidad. Cuando leemos en un pasaje posterior (segunda parte, capítulo XII, hacia la segunda página): *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...*, pensamos quizá por un momento que esta extraordinaria concentración sea el amontonamiento afectivo de los motivos que excitan la repulsión de Emma hacia su esposo, y que sea ella misma la que pronuncie estas palabras en su interior, es decir, que sea un caso de "discurso vivido". Pero esto sería un error. Existen, desde luego, unos cuantos motivos ejemplares de la repugnancia de Emma, pero están acoplados según plan por el autor, y no en el afecto de Emma. Pues Emma siente mucho más, y mucho más confusamente; ve también otras cosas, en el cuerpo de él, en sus modales, en su ropa, mézclanse también recuerdos, acaso lo oye hablar, siente su mano, su aliento, lo ve ir y venir, bonachón, limitado, poco apetitoso y sin darse cuenta de nada: un sinnúmero de impresiones confusas. Sólo se perfila claramente el resultado: la repugnancia que siente y debe ocultar. Flaubert pone claridad en las impresiones, de las que elige tres, aparentemente sin intención, pero que han sido tomadas como paradigmas, de lo corporal, de lo espiritual y del comportamiento, y las dispone en forma que parecen como tres *shocks* que Emma experimenta sucesivamente. No es ésta, en modo alguno, una reproducción naturalista de la conciencia: los *shocks* naturales se producen en forma bien diferente. Aquí se ve la mano ordenadora del escritor, que resume sucintamente la confusión de la situación interna en la dirección que él mismo: en

la dirección "repugnancia hacia Charles Bovary". Este ordenamiento de la situación interna no se efectúa con arreglo a pautas externas, sino a otras, proporcionadas por el material mismo de la situación. En el ordenamiento entra aquello que ha de ser utilizado, a fin de que la situación misma se vierta en palabras que no contengan mezcla alguna.

Al comparar la forma de esta representación con la de Stendhal o la de Balzac, hay que adelantar que también encontramos aquí los dos signos característicos del realismo moderno. Se toman muy en serio episodios reales y corrientes de una clase inferior, de la pequeña burguesía de provincia: hemos de hablar todavía sobre el carácter especial de esta seriedad. Y los episodios corrientes son engarzados exacta y profundamente en una determinada época histórico-contemporánea (la época de la monarquía burguesa), menos obviamente que en Stendhal o en Balzac, pero también de modo innegable. En estos dos signos distintivos fundamentales existe, frente a todo el realismo anterior, unanimidad entre los tres escritores; pero la actitud de Flaubert con respecto a su asunto es totalmente distinta. En Stendhal y en Balzac podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre a sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan casi por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exteriorriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudiera hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje, empleado con plena responsabilidad, honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert. Es ésta una tradición muy antigua, clásicamente francesa.

Ya en el verso de Boileau sobre el poder de la palabra justamente empleada (donde dice de Malherbe: *d'un mot mis en sa*

place enseigna le pouvoir) hay algo de esto: expresiones parecidas se encuentran en La Bruyère. Vauvenargues ha dicho: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles mêmes, exprimées clairement.* La confianza de Flaubert en el lenguage va aún más lejos que la de Vauvenargues: cree que también la realidad de lo que ocurre se revela en la expresión verbal. Flaubert es un trabajador muy consciente y posee entendimiento crítico del arte en un grado desacostumbrado, incluso en Francia. Por eso encontramos en su correspondencia, principalmente en la de los años 1852-54, durante los cuales escribió *Madame Bovary* ("Troisième série" en la "Nouvelle édition augmentée" de la *Correspondence,* 1927), muchas explicaciones claves sobre sus intenciones artísticas. Éstas desembocan en un fin último místico, pero en la práctica, como toda mística auténtica, en una teoría, basada en la razón, la experiencia y la disciplina, de la inmersión en los objetos de la realidad olvidándose de sí mismo, operación por la cual éstos se trasmutan *(par une chimie merveilleuse)* hasta alcanzar madurez verbal. Los objetos llenan así por completo al escritor; éste se olvida de sí mismo, sirviéndole su corazón tan sólo para sentir el de los demás; cuando por medio de una paciencia fanática se ha llegado a este estado, la expresión verbal que capta perfectamente el objeto respectivo, al par que lo juzga sin partidismo, va surgiendo y ordenándose por sí misma. Los objetos son vistos tal como Dios los ve, en su realidad peculiar.

Añádese a esto una concepción de la mezcla estilística resultante de la misma interpretación místico-real: no existen temas altos ni bajos, la Creación es una obra de arte realizada sin partidismos, y el artista realista debe imitar los procedimientos de la Creación. Cada objeto contiene ante los ojos de Dios, en su peculiaridad, lo mismo seriedad que comicidad, dignidad que bajeza, y si está reproducido con justeza y rigor, el nivel del estilo congruente gozará de la misma justeza y rigor; no hay necesidad de teorías generales de los niveles en los cuales deben ser dispuestos los objetos según su dignidad, ni análisis de ningún género por parte del autor que, después de la descripción, comentaría el tema con el propósito de una mejor comprensión y ordenación: todo esto debe desprenderse de la representación misma del asunto.

Es evidente el contraste entre esta concepción y la acentuación ostentosa y grandilocuente del sentimiento propio y de la pauta provista por éste, como era costumbre en y desde Rousseau: una interpretación comparada del *Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres,* de Flaubert, y de la frase de Rousseau al principio de las *Confesiones: Je sens mon coeur, et je connais les hommes,*

podría representar cabalmente el cambio de actitud que se había producido. Mas también puede verse por la correspondencia cuán penosamente y con qué encalabrinado esfuerzo pudo llegar Flaubert a sus convicciones. Los grandes temas y la libre e irresponsable actuación de la fantasía creadora tenían todavía mucho de él; desde este punto de mira ve a Shakespeare, a Cervantes y también a Hugo con ojos completamente románticos, y maldice a veces de sus temas propios, estrechos y pequeñoburgueses, que lo fuerzan a un trabajo estilístico minucioso y agotador (*dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires*). Esto va a veces tan lejos, que le obliga a decir cosas que están en contradicción con sus concepciones fundamentales: *et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela [Madame Bovary] ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même.* A esto viene a añadirse que él, como tantos grandes artistas del siglo XIX, odia a su época; ve con gran agudeza sus problemas y las crisis que se avecinan; ve la anarquía interior, la *manque de base théologique*, el descomedimiento incipiente, el historicismo blando y ecléctico, el reinado de la frase hecha, pero no ve ninguna solución ni ninguna salida. Su fanático misticismo artístico es casi como un sustituto de la religión, al cual se agarra epilépticamente, y su honradez se vuelve a menudo gruñona, mezquina, colérica y nerviosa, con perjuicio, a veces, de su amor imparcial hacia el objeto, comparable al amor del creador hacia su criatura. Sin embargo, el párrafo que hemos analizado no está afeado por estos baches y debilidades de su naturaleza, y nos permite observar con pureza el efecto de su intención artística.

La escena nos muestra al hombre y a la mujer a la mesa, la situación más corriente que pueda imaginarse; antes de él sólo hubiera sido concebible dentro de la literatura como parte de una farsa, de un idilio, de una sátira. Ahora representa un cuadro del disgusto no momentáneo y pasajero, sino crónico, que domina una existencia entera: la de Emma Bovary. Es verdad que a continuación ocurren toda clase de peripecias, y también historias de amor, pero nadie podrá ver en la escena de la mesa una simple exposición parcial de una historia amorosa, ni calificar en modo alguno a *Madame Bovary* de novela erótica. La novela es la descripción de una existencia humana sin perspectivas, y nuestro párrafo no es sino una parte de la misma, que contiene, sin embargo, la totalidad. No ocurre en esta escena nada de particular, ni ha ocurrido nada de particular poco antes. Es un instante cualquiera de una hora que se repite regularmente, y durante la cual la mujer y el hombre comen juntos.

No discuten, no se nota ningún género de conflicto palpable. Emma está desesperada por completo, pero esta desesperación no ha sido causada por una catástrofe determinada cualquiera, no existe nada concreto que ella haya perdido o que desee. Desde luego que le bailan muchos deseos, pero son completamente vagos: elegancia, amor, una vida llena de alternativas. Una desesperación tan vaga puede haber existido siempre, pero antes no se pensó en tomarla seriamente como tema de una obra literaria; una tragedia tan informe, si es que se puede llamar tragedia, desencadenada por la situación misma, no ha sido literariamente concebible hasta el romanticismo. Flaubert ha debido de ser el primero que la ha descrito con personajes de escasa formación espiritual y pertenecientes a una clase inferior; y sin duda que es el primero en captar de modo directo lo que tiene de situación este estado de ánimo. No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en un algo pesado, agobiante, amenazador. Ya hemos visto cómo consigue este efecto: ordena en el lenguaje las confusas impresiones de desazón que asaltan a Emma a la vista de la habitación, de la comida, del hombre, hasta darles una densa univocidad de sentido.

Aparte de esto, rara vez relata sucesos que hagan avanzar rápidamente la acción; por medio de simples cuadros, que dan a la nada de la vida vulgar e indiferente la forma de un estado deprimente, de repugnancia, de aburrimiento, de falsas esperanzas, de desilusiones paralizadoras y de temores lamentables, va llevando a su fin lentamente un destino humano gris y borroso. La interpretación de la situación está contenida también en ella. Ambos se sientan juntos a la mesa; el hombre no sospecha nada de la situación interna de ella; hay tan poco de común entre ellos, que jamás se produce una disputa, un cambio de impresiones, un conflicto abierto. Cada uno se halla tan ensimismado en su mundo propio, ella en la desesperación y en los deseos nebulosos, él en su cerrazón de provinciano, que los dos son solitarios; no tienen nada en común, ni tampoco nada propio por lo que merecería arrostrar la soledad. Pues cada uno dispone de un mundo neciamente falso, imposible de poner de acuerdo con la realidad de su situación, por lo que ambos desaprovechan todas las posibilidades de vida que se les ofrecen. Lo que puede decirse de los dos se podría repetir de casi todos los personajes de la novela: cada uno de los numerosos tipos mediocres que por ella transitan tiene su propio mundo de estupidez chata e insensata, un mundo de ilusiones, hábitos, impulsos y tópicos; todos están solos, ninguno puede comprender al otro, ni ayudar al otro a comprender. No existe un mundo común de los hombres, por-

que éste sólo podría existir cuando muchos de ellos encontraran el camino de la auténtica y propia realidad, privativa de cada uno, la cual sería entonces también la auténtica realidad común a todos. Verdad que los hombres se reúnen para sus negocios o para sus entretenimientos, pero tales reuniones no provocan ningún eco de comunidad; son torpes, ridículas, penosas y saturadas de incomprensión, vanidad, mentira y estúpido odio. Cómo sería en realidad el mundo, el mundo de los "sensatos", nunca nos lo dice Flaubert: en su libro el mundo consiste en pura estupidez, que deja escapar la realidad auténtica, de modo que ésta no puede encontrarse en parte alguna. Y, sin embargo, está ahí, en el lenguaje del escritor, que desenmascara la necedad por el mero modo de contarla. El lenguaje viene a ser, pues, una piedra de toque de la estupidez, y participa, por lo mismo, en aquella realidad de los "sensatos", que en ninguna otra forma aparece en este libro.

También Emma Bovary, la figura principal de la novela, se halla completamente metida en la falsa realidad, en la *bêtise humaine,* exactamente igual que el "héroe" de otra novela realista de Flaubert, Frédéric Moreau, de la *Education sentimentale.* ¿Cómo se acomoda el modo de representación flaubertiano de semejantes personajes en las categorías tradicionales de lo "trágico" y de lo "cómico"? Sin duda la existencia de Emma está captada en toda su profundidad, sin duda tampoco son aplicables las categorías medias de antes, como "conmovedor" o "satírico" o "instructivo", y, además, a menudo el lector se sobrecoge ante el destino de Emma por algo muy parecido a la compasión trágica. Y, sin embargo, no se trata de un héroe trágico auténtico. La forma en que el lenguaje pone al descubierto lo necio, lo agraz y caótico de su vida, lo miserable de esta vida misma, de la que no sabe salir (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servi sur son assiette*), excluye la idea de una tragedia auténtica, no pudiendo jamás autor y lector identificarse con Emma, como debe ocurrir en los héroes trágicos; por el contrario, la protagonista es puesta a prueba, juzgada y sentenciada junto con el ambiente en el cual se mueve. Pero tampoco es cómica, desde luego; para ello está comprendida demasiado hondamente a base de su destino, aunque Flaubert no intenta ninguna "psicología comprensiva", sino que deja simplemente que las cosas hablen. Ha encontrado una actitud ante la realidad de la vida contemporánea que difiere por completo de las actitudes y de los niveles estilísticos anteriores, incluso, y sobre todo, los de Stendhal y Balzac. Podríamos denominar esta actitud simplemente "seriedad objetiva". Suena un poco raro como definición del estilo de una obra literaria. Serie-

dad objetiva, que intenta calar en las profundidades de las pasiones y de las complicaciones de una vida humana, sin entregarse ella misma a la emoción, o por lo menos sin traicionar esta emoción: he aquí una actitud que uno esperaría encontrar antes en un religioso, un educador o un psicólogo que en un artista. Sin embargo, aquéllos quieren actuar inmediata y prácticamente, intención a la que Flaubert es ajeno. Por medio de su actitud, Flaubert quiere —*pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif*— obligar al lenguaje a entregarle la verdad sobre los objetos que caen bajo su observación: *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.* (*Corr.* II, 346). Sin duda, con ello se logra, en último término, un propósito pedagógico y criticista por lo que a la época se refiere: no debemos temer decirlo así, por mucho que Flaubert se aferre a ser artista y nada más que artista. Cuanto más se adentra uno en Flaubert, con tanta mayor claridad se le pone de manifiesto la penetración en el problematismo y en la consunción de la cultura burguesa del siglo XIX que de sus obras contienen, como lo confirman muchos pasajes importantes de su correspondencia. Es verdad que falta en él demonización del episodio que encontramos en Balzac; ya la vida no se precipita espumosamente, sino que fluye persistente e indolentemente. Flaubert no halla lo genuino del acaecer corriente de su época en las acciones y pasiones llenas de agitación, ni en hombres o fuerzas demoníacas, sino en estados prolongados, cuyo movimiento superficial es tan sólo un ajetreo vacío. Pero bajo éste tiene lugar otro movimiento, casi imperceptible, más ubicuo e incesante, de suerte que el fondo político, económico y social parece, a la par, relativamente estable y cargado de una tensión insoportable. Los acontecimientos no parecen transformarlo, pero en la concreción de la duración, cosa que Flaubert sabe sugerir, tanto en los episodios aislados (como en nuestro ejemplo) como en el conjunto de su panorama de la época, se pone de manifiesto algo así como una amenaza oculta: es una época en la que su sombría falta de perspectivas parece cargarla de materia explosiva.

Por medio del nivel estilístico de una gravedad fundamental y objetiva, en el cual las cosas hablan por sí mismas, y se ordenan automáticamente según sus valores como trágicas o cómicas o, en la mayoría de los casos, indiferentemente como ambas a la vez, Flaubert ha superado la violencia e inseguridad románticas en el tratamiento de los temas coetáneos. En su criterio artístico hay indiscutiblemente algo de positivismo precedente, a pesar de que incidentalmente pronuncia un juicio muy desfavorable sobre Comte. Sobre la base de esta objetividad eran posibles otros desarrollos, de los que

hablaremos más tarde. Aparte de esto, pocos de los que han venido después de él han abordado la tarea de representar la realidad de su época con la misma claridad y responsabilidad; pero sin duda que entre ellos ha habido espíritus más libres, espontáneos y ricos.

El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez.

Si no nos equivocamos, es Francia a la que en el siglo XIX corresponde la parte más importante en el nacimiento y desarrollo del realismo contemporáneo. Al final del penúltimo capítulo explicaremos cómo estaban las cosas en Alemania. En Inglaterra, la evolución era en el fondo exactamente la misma que en Francia, pero se fué desarrollando más tranquila y gradualmente, sin la tajante ruptura que significan los años entre 1780 y 1830; iníciase ya mucho antes, y conserva durante mucho más tiempo, hasta bien adelantada la época victoriana, formas y modos de ver tradicionales. Ya en el arte de Fielding (*Tom Jones* apareció en 1749) hay un realismo de época mucho más enérgico que en las novelas francesas del último período, y no falta tampoco por completo el movimiento del fondo histórico. No obstante, el conjunto será concebido más moralmente, manteniéndose apartado de la gravedad problemática y existencial. Además, todavía en Dickens, cuyas obras empezaron a ver la luz públicas en los años treinta del siglo XIX, a pesar del sentimiento fuertemente social y de la sugestiva densidad de sus *milieus*, "ambientes", apenas si hay huellas del movimiento del fondo político-histórico; mientras que Thackeray, que incorpora concretamente los sucesos de *Vanity fair* (1847/48) a la historia de la época (los años de Waterloo y posteriores), conserva en general la forma de concebir moral, semisatírica y semisentimental, sin grandes transformaciones con respecto al legado tradicional del siglo XVIII. Desgraciadamente, debemos renunciar a hablar, aunque sea de la manera más general, del nacimiento del realismo ruso contemporáneo (las *Almas muertas*, de Gogol, aparecieron en 1842, el relato *El gabán* ya en 1835), cosa imposible, dentro del fin que perseguimos, si no pueden leerse las obras en su propio idioma. Debemos contentarnos con penetrar en la influencia que este realismo ejerció más tarde.

XIX

GERMINIE LACERTEUX

El año 1864, los hermanos Edmond y Jules de Goncourt publicaron la novela *Germinie Lacerteux,* que describe los líos eróticos y la caída gradual de una muchacha de servir. Precede a la novela este prefacio:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Il aime les petites oeuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires: ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le coeur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte; si dans un pays sans caste et sans aristrocatie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intéret, a l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de *Soeur Philomène,* en 1861; elles nous font publier aujourd'hui *Germinie Lacerteux.*

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la

Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: *Humanité;* — il lui suffit de cette conscience: son droit est là.[1]

De la violenta polémica contra el público con la que se inicia el prólogo hablaremos luego; por lo pronto nos interesa la intención artística programática, que se expresa en los párrafos últimos (que

---

[1] Tenemos que pedir perdón al público por presentarle este libro, y advertirle de lo que va a encontrar en él.

Al público le gustan las novelas falsas: esta novela es una novela verídica.

Le gustan los libros que parecen marchar con la buena sociedad; este libro viene de la calle.

Le gustan las obritas picarescas, las memorias de jovencitas, las confesiones de alcoba, las suciedades eróticas, el escándalo que se desnuda en una imagen en los escaparates de los libreros: lo que va a leer es severo y puro. Que no espere en absoluto una fotografía escotada del Placer: el estudio que sigue es la clínica del amor.

Al público le gustan también las lecturas anodinas y consoladoras, las aventuras que terminan bien, las fantasías que no perturban su digestión ni su serenidad: este libro, con su distracción triste y violenta, es a propósito para contrariar sus hábitos y perjudicar su higiene.

¿Por qué lo hemos escrito, entonces? ¿Simplemente para causar extrañeza al público y escandalizar sus gustos?

No.

Como vivimos en el siglo XIX, en una época de sufragio universal, de democracia, de liberalismo, nos hemos preguntado si eso que se llama "las clases bajas" no tenía derecho a la novela; si este mundo bajo otro mundo, el pueblo, debía permanecer sometido a la interdicción literaria y al desdén de los autores, que hasta ahora han guardado silencio sobre el alma y el corazón que puede poseer. Nos hemos preguntado si existían aún, tanto para el escritor como para el lector, en estos años de igualdad en que vivimos, clases indignas, desgracias demasiado bajas, dramas demasiado mal hablados, catástrofes de un terror muy poco noble. Nos ha picado la curiosidad por saber si esta forma convencional de una literatura olvidada y de una sociedad desaparecida, la Tragedia, estaba muerta definitivamente; si en un país sin castas y sin aristocracia legal, las miserias de los pequeños y de los pobres despertarían interés, emoción y piedad tanto como las miserias de los grandes y de los ricos; si, en una palabra, las lágrimas que se vierten abajo podrían hacer llorar igual que las que se vierten arriba.

Estas ideas nos inspiraron la osadía de presentar la humilde novela de Sor Filomena, en 1861; hoy nos llevan a publicar *Germinie Lacerteux.*

Poco importa que este libro sea calumniado. Hoy que la novela se ensancha y engrandece, que empieza a ser la gran forma seria, apasionada y viva del estudio literario y de la encuesta social, que llega a ser, por su análisis y su investigación psicológica, la historia moral contemporánea; hoy que la novela se ha impuesto los estudios y los deberes de la ciencia, puede reivindicar las libertades y sinceridades de ésta. Que busque el Arte y la Verdad, que muestre miserias capaces de impedir a los felices de París el olvido, que haga ver a la sociedad lo que las damas de la caridad tienen el valor de ver, lo que las reinas de antaño hacían contemplar a sus hijos en los hospicios: el sufrimiento humano, presente y vivo, que enseña la caridad; que la novela tenga esta religión que el siglo pasado nombrara con este nombre ancho y vasto: *Humanidad;* con esto le basta, y en esto se basa su derecho.

empiezan con las palabras *Vivant au xixe siècle).* Dicha intención coincide exactamente con lo que nosotros entendemos por mezcla de estilos, y se basa en consideraciones político-sociológicas. Vivimos, dicen los Goncourt, en una época de sufragio universal, de democracia, de liberalismo (es digno de notarse que no eran en absoluto amigos incondicionales de estas instituciones y fenómenos), y es injusto que las llamadas clases bajas, el pueblo, queden excluídas de un tratamiento literario serio, como está sucediendo todavía, manteniendo en la literatura una aristocracia de temas que no concuerda ya con nuestra idea de la sociedad. Debe reconocerse que no existe forma alguna de desgracia que sea demasiado baja para una representación literaria.

La idea de que la novela es la forma más adecuada para representaciones de esta clase es considerada como evidente con las palabras *avoir droit au Roman;* en una frase posterior: *il nous est venu la curiosité...* indican que la auténtica novela realista es la sucesora de la tragedia clásica, y el último párrafo contiene una síntesis, retóricamente animada, de la función de esta forma artística en el mundo moderno, síntesis que encierra un tema muy particular, el del cientismo, que, a decir verdad, resuena ya en Balzac, pero ahora se ha hecho mucho más enérgico y programático. Según los Goncourt la novela ha ganado en amplitud e importancia, es la forma más seria, apasionada y viva del estudio literario y de la investigación social (obsérvense las palabras *étude* y, particularmente, *enquête);* por medio de sus análisis y sus investigaciones psicológicas se convierte en *Histoire morale contemporaine;* se ha impuesto los métodos y obligaciones de la ciencia, pudiendo arrogarse por tanto sus libertades y derechos.

Como se ve, el derecho de cualquier tema, incluso el más bajo, a ser tratado seriamente, y, por tanto, la mezcla extrema de estilos, se defiende con argumentos político-sociales y científicos a la vez. Se compara la actividad del novelista con la del científico, pensándose en esta ocasión, sin duda alguna, en métodos biológico-experimentales. Nos encontramos bajo la influencia del entusiasmo científico de las primeras décadas del positivismo, durante las cuales todo el que ejercía una actividad espiritual intentaba apropiarse los sistemas experimentales cuando buscaba deliberadamente métodos y temas nuevos y apropiados a los tiempos. En esto, los Goncourt están en primera línea, su oficio es, como si dijéramos, estar en primera línea.

El final del prólogo nos ofrece un viraje verdaderamente menos moderno, el viraje hacia lo moral, caritativo y humanitario. Con

esto resuenan una cantidad de motivos muy diferentes entre sí por el origen; la alusión a los *heureux de Paris* y las *gens du monde*, que deben recordar las miserias de sus semejantes, pertenece al socialismo sentimental de mediados de siglo; las reinas de antaño, que se interesaban por los padecimientos y se los hacían ver a sus hijos, hacen pensar en la Edad Media cristiana, y finalmente aparece la religión humanitaria del racionalismo: este final resulta muy ecléctico y un poco arbitrario.

Júzguese como se quiera los motivos aislados de este prólogo y, en general, la manera que tienen los Goncourt de defender su causa, no se puede negar que tenían razón, pues el pleito estaba fallado desde hacía tiempo a su favor. En los primeros grandes realistas del siglo, en Stendhal, Balzac e incluso en Flaubert, apenas si aparecen los estratos más bajos del pueblo y, en general, el auténtico pueblo, y cuando aparecen, no son vistos desde su propio punto de vista, en su vida propia, sino desde arriba. En Flaubert (cuyo *Coeur simple* apareció, por lo demás, diez años después de *Germinie Lacerteux*, de modo que cuando los Goncourt escribieron su prólogo apenas si existía otro precedente que el de la escena del reparto de premios de los "Comicios agrícolas" de *Madame Bovary*) se trata todavía, en la mayoría de los casos, de criados o de figuras subalternas. Pero la irrupción de la mezcla estilística realista, provocada por Stendhal y Balzac, no podía detenerse ante el "cuarto estado", debía proseguir la evolución política y social. El realismo tenía que abarcar toda la realidad cultural de la época, en la cual, a decir verdad, reinaba todavía la burguesía, pero las masas empezaban ya a empujarla amenazadoramente a la par que se hacían cada vez más conscientes de su función propia y de su poder. El pueblo bajo debía ser incluído, en todas sus manifestaciones, entre los temas del realismo serio: tenían razón los Goncourt, y siguen teniéndola, como lo prueba la evolución del arte realista.

Los primeros representantes de los derechos del "cuarto estado", tanto políticos como literarios, casi nunca pertenecían a él, sino a la burguesía, y éste es el caso también de los Goncourt, bien alejados además del socialismo político. No sólo por su ascendencia eran grandes burgueses semiaristócratas, sino que lo eran también por su actitud y su modo de vida, por sus opiniones, preocupaciones e instintos. Además, dotados de nervios muy delicados, dedicaron su vida a la captación de impresiones artístico-sensibles y, en forma más completa y exclusiva que nadie, fueron literatos estéticos, eclécticos. Encontrarlos de paladines del "cuarto estado", aunque no sea más que del "cuarto estado" en tanto que campo temático literario, es

asombroso. ¿Qué los ligaba a los hombres del "cuarto estado", qué sabían de su vida, de sus problemas y de sus sufrimientos? ¿Y fué en realidad solamente un sentimiento de justicia social y estética lo que les impulsó a intentar este experimento? No es difícil contestar a estas preguntas: la respuesta se deduce ya de la producción de los Goncourt. Han escrito gran número de novelas fundadas, casi en su totalidad, en la experiencia y observaciones propias, en las cuales aparecen, junto con el ambiente del pueblo bajo, otros: el de la gran burguesía, el de los bajos fondos de la gran ciudad, varias clases de círculos artísticos, obteniendo siempre temas raros, extraordinarios, diversamente patológicos. Al lado de éstos han escrito otros libros en que se ocupan de viajes, de artistas de la época, de las mujeres y el arte del siglo XVIII, del arte japonés, a los que hay que añadir su espejo de la vida, el *Journal*. Así, pues, de la producción suya se deduce su principio selectiva de temas: eran coleccionistas y relatores de impresiones sensibles, y precisamente de las que poseían un valor de rareza o novedad; eran descubridores o redescubridores, por vocación, de experiencias estéticas, especialmente mórbido-estéticas, que pudieran satisfacer un gusto exigente, harto ya de cosas triviales. Desde este punto de vista, los sedujo como tema el pueblo bajo: Edmond de Goncourt lo ha expresado excelentemente en una anotación del *Journal*, 3 de diciembre de 1871:

Mais pourquoi... choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout... Pourquoi encore? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait des populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de *l'exotique* que les voyageurs vont chercher...[2]

Hasta ese punto podían comprender al pueblo, pero no más allá, por lo cual se les escapa todo lo funcionalmente esencial, su trabajo, su puesto dentro de la sociedad moderna, los movimientos políticos, sociales y morales que viven en él y apuntan al futuro. Ya el hecho de que en la novela *Germinie Lacerteux* se trate otra vez de una muchacha de servicio, es decir, de un satélite de la burguesía, muestra que la tarea de la inclusión del "cuarto estado" en la representación artística seria no está comprendida medularmente. Lo que los ligaba al tema era una cosa totalmente distinta: el

2 Pero ¿por qué... elegir estos medios? Porque es precisamente en lo bajo donde se conserva —en pleno desvanecimiento de una civilización— el carácter de las cosas, de las personas, de la lengua, de todo... ¿Y por qué más? Quizá porque yo soy un literato de buena familia, y el pueblo, la canalla, si queréis, para mí tiene el encanto de las poblaciones desconocidas y no descubiertas, algo de ese *exotismo* que los viajeros buscan...

encanto plástico de lo feo, repulsivo y mórbido. Es verdad que en esto no son originales por completo, ni siquiera los primeros, pues las *Flores del mal*, de Baudelaire, habían aparecido ya en 1857. En todo caso, han debido de ser los primeros en introducir semejantes motivos en la novela, y en esto consistió la atracción que ejerció sobre ellos la extraña aventura erótica de una vieja sirviente, ya que se trata de una historia real, de la que se enteraron después de la muerte de la criada, y sobre la cual construyeron su novela. En ellos (y no sólo en ellos) coincidía en inesperada forma la inclusión del pueblo bajo con la necesidad de representación sensible de lo feo, repulsivo y patológico, necesidad que excedía en mucho de lo objetivamente conveniente, típico y representativo. Entrañaba éste una protesta radical y agria contra las formas del estilo elevado, idealizador y satinado —en decadencia, sin duda, pero dueñas todavía del gusto medio del público—, sin importarles que fueran de origen clásico o romántico, y contra la concepción de la literatura (y en general del arte) como un entretenimiento cómodo y tranquilizador: un viraje fundamental en la interpretación de aquel *prodesse* y *delectare* que constituyen su finalidad propia. Con esto venimos a parar a la primera parte del prólogo, la polémica contra el público.

Es sorprendente. Quizá no lo sea ya para nosotros, pues hemos escuchado desde entonces muchas cosas parecidas y aun más enojosas de boca de los escritores; pero si pensamos en épocas anteriores, tiene que sorprender un ultraje tan sin miramientos de aquellos a quienes la obra va dirigida. El escritor es un productor y el público su cliente. Podemos expresar la relación de otro modo, si miramos la cuestión desde otro aspecto: considerar al escritor como educador, como guía, como portavoz y hasta, en ocasiones, profeta; pero junto a esta fórmula, e incluso por encima de ella, la otra, la económica, tiene su buen fundamento, y esto lo habían de saber también los Goncourt. Aunque no dependían de sus ingresos literarios, pues eran dueños de una bonita fortuna, no por eso dejaba de interesarles vivamente el éxito y la venta de sus libros. ¿Cómo puede insultar tan desconsideradamente el productor a sus clientes? ¡En los siglos en que el escritor dependía de un mecenas principesco o de una minoría aristocrática cerrada, un tono semejante hubiera sido imposible! En los años sesentas del siglo pasado, frente a un público anónimo y no exactamente circunscrito, un escritor podía llegar a decir cosas semejantes. Claro que contaba con la sensación que semejante prólogo habría de producir, pues el peligro más serio que amenazaba a su obra no era la resistencia ni la crítica malévola, ni siquiera medidas represivas por parte de las autoridades —todas estas cosas podían ocasionar,

desde luego, disgustos, aplazamientos, fastidios personales, pero no eran males insuperables, y a menudo favorecían el conocimiento de la obra—; el peligro máximo que amenazaba a una obra de arte era la indiferencia.

Los Goncourt reprochan al público que su gusto es erróneo y corrompido; que prefiera lo falso, la elegancia necia, lo obsceno, la entretenida lectura cómoda y de apaciguamiento, en la que todo termina bien y el lector queda bien impresionado; en una palabra, lo acusan de preferir eso que llamamos cursilería. En su lugar le ofrecen una novela verdadera, que recoge su asunto de la calle, cuyo argumento serio y sin mezclas representa la patología del amor, una novela que va a contrapelo de los hábitos del público y perjudica a su higiene. Esta página resuma irritación. Se ve que los autores hace tiempo que saben cuánto los ha alejado su gusto del público medio, que están convencidos de tener razón, que buscan por todos los medios sacar al público de sus cómodas casillas, y que, ya un poco amargados, apenas si creen todavía en la posibilidad del éxito.

La polémica de este prólogo es un síntoma característico de la relación que en el curso del siglo XIX se había establecido entre el público y casi todos los poetas, escritores, y también pintores, escultores y músicos; no sólo en Francia, pero aquí antes y con mayor agudeza que en parte alguna. Se puede observar que, con muy pocas excepciones, los artistas más importantes de fines del siglo XIX han tropezado con la incomprensión, la enemistad o la indiferencia del público; solamente después de violentos y prolongados combates han llegado a alcanzar el general reconocimiento, muchos después de su muerte, otros en vida, pero sólo dentro de una pequeña comunidad. Inversamente, se puede observar que durante el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, y todavía a principios del XX, los artistas que obtuvieron un reconocimiento general, fácil y rápido, carecían en su mayoría de valor real y duradero. Basados en esta experiencia, críticos y artistas llegan a la convicción de que tal cosa debía ocurrir necesariamente: la originalidad de las obras nuevas y de peso hace que el público, no acostumbrado todavía a la nueva expresión, experimente confusión e ingenuidad, y tiene que habituarse lentamente al nuevo lenguaje de las formas. Sin embargo, el fenómeno no se había dado en tiempos anteriores con tanta amplitud ni en forma tan violenta. Es verdad que, con frecuencia, el reconocimiento exterior de grandes artistas fué mermado por circunstancias adversas o por la envidia, verdad también que, frecuentemente, se los ha colocado en la misma categoría que a rivales que hoy nos parecen completamente irrisorios, pero que, bajo los favorables auspicios de la técnica

de divulgación, en general haya sido preferido lo mediocre a lo bueno, que casi todos los artistas importantes hayan sentido por el público, según su temperamento, amargura o desprecio, o lo hayan considerado simplemente como no existente, constituye una particularidad del último siglo. Ya durante el romanticismo empezó a cobrar forma esta situación, y posteriormente fué haciéndose cada vez más desagradable; los finales del siglo han conocido algunos grandes poetas cuyas maneras y actitudes daban a entender que renunciaban por adelantado a toda divulgación y reconocimiento generales.

La primera explicación que ocurre es la expansión pujante de la masa del público de lectores, en constante aumento desde principios de siglo, y el rebajamiento del gusto que había de ser la consecuencia degeneró el ingenio, la delicadeza de los sentimientos, el cuidado de la forma de la vida y de la expresión; ya Stendhal se lamenta de esta decadencia, como hemos indicado. El hundimiento del nivel fué acelerado también por la explotación comercial de la creciente necesidad de lectura, por parte de editores y dueños de periódicos, la mayoría de los cuales (no todos) siguieron el camino de la ganancia fácil y de menor resistencia, entregando al público lo que éste pedía, y a veces hasta algo peor de lo que buenamente hubiera pedido. ¿Quién era, empero, el público lector? En su mayor parte, la burguesía de las ciudades, muy acrecentada, a la que la gran divulgación de la enseñanza había capacitado para la lectura y despertado el apetito; se trata del *bourgeois,* aquel ente cuya estupidez, pereza mental, engreimiento, mendacidad y cobardía fueron denigrados una y otra vez de la manera más violenta por los poetas, escritores, artistas y críticos a partir del romanticismo. ¿Podríamos suscribir, sin más, este juicio? ¿No son los mismos burgueses los que emprendieron el gigantesco trabajo y la osada aventura de la cultura económica, científica y técnica del siglo XIX, y no es de sus círculos de donde salieron los dirigentes de los movimientos revolucionarios que se dieron cuenta los primeros de las crisis, peligros y focos de corrupción de aquella cultura? Incluso el burgués más mediocre del siglo XIX participó en aquel violento impulso vital y empeñoso de la época; lleva cada día una vida mucho más agitada y agotadora que las *élites,* por lo común ociosas, apenas contagiadas por el agobio y las tribulaciones de los tiempos, que representaban al público literario en el *ancien régime.* La seguridad corporal del burgués y sus propiedades estaban mejor protegidas que en épocas anteriores y se le ofrecían muchísimas más posibilidades de ascenso, pero la conquista y la conservación de la propiedad, la adaptación a las circunstancias en veloz cambio, en medio del enconado combate de la competencia,

reclamaban el vigor y tenacidad de sus fuerzas y sus nervios como en ninguna otra época.

Por las páginas llenas de fantasía, pero impregnadas de la visión de la realidad, que escribió Balzac sobre los hombres de París, al principio de la novela *La fille aux yeux d'or,* podemos apreciar cuán extenuante fué allí la vida ya en los primeros tiempos de la monarquía burguesa. No debe, pues, contrariarnos que estos hombres pidieran y esperaran de la literatura y del arte en general esparcimiento, distensión, en todo caso un estado de embriaguez fácilmente accesible, y que (para emplear el expresivo concepto de los Goncourt) se defendieran de la *triste et violente distraction* que la mayor parte de los autores de viso les ofrecían.

A esto viene a añadirse otra cosa. La efectividad de la religión había sido más quebrantada en Francia que en ningún otro lugar, las instituciones políticas estaban en perpetuo cambio y no ofrecían ninguna consistencia interna; las grandes ideas del racionalismo y de la Revolución se habían desgastado con asombrosa rapidez, convirtiéndose en frases hechas: su resultado había consistido, en resumidas cuentas, en una enérgica pugna de los egoísmos, considerada como justa, por cuanto el trabajo libre era mirado como la condición natural y autorreguladora del bienestar general y del progreso. Pero la autorregulación no funcionaba de suerte que las necesidades fueran satisfechas con justicia: sobre el éxito y el fracaso del individuo y de las clases enteras no deciden solamente la inteligencia y el celo, sino el punto de partida, las relaciones personales, los golpes de la suerte y, no muy raramente, una robusta falta de conciencia. Desde luego que nunca había marchado el mundo según la justicia, pero ahora ya no era posible interpretar seriamente la injusticia como disposición divina, aceptándola como tal. Se produjo en seguida un violento malestar moral, pero el empuje del movimiento económico era demasiado fuerte para que pudieran detenerlo frenos puramente morales: coexistieron la voluntad de expansión económica y el malestar moral. Poco a poco fueron destacándose los peligros reales que amenazaban al desarrollo económico y a la estructura de la sociedad burguesa, la lucha de las grandes potencias por los mercados y la amenaza del "cuarto estado", que empezaba a organizarse; se gestaba la preparación de la gran crisis cuyo estallido hemos vivido y estamos viviendo aún. En el siglo XIX muy pocos poseían una inteligencia sintética que apreciara en su justo valor las fuentes más importantes de peligro, y quizá los que en menor grado la poseían eran los hombres de estado: la mayor parte estaban ocupados con ideas,

anhelos y métodos que les impedían comprender la situación económica y la elementalmente humana.

Hemos descrito, con la mayor brevedad posible, estas circunstancias, que en tiempos recientes han sido reconocidas claramente y descritas con frecuencia, para así tener una base sobre la que enjuiciar la función que el arte literario se ha reservado dentro de la cultura burguesa, especialmente la francesa, del siglo XIX. ¿Tuvo interés y comprensión por los problemas que, como nosotros reconocemos *a posteriori*, eran decisivos, sintió alguna responsabilidad frente a ellos? Respecto a hombres más importantes de la generación romántica, a Victor Hugo y a Balzac, debe contestarse en sentido afirmativo; habían superado las tendencias románticas de evasión de la realidad, que no concordaban con sus poderosos temperamentos, y es digno de admiración el instinto diagnosticador de la época que poseyó Balzac. Pero ya en la generación siguiente, cuyas obras empezaron a aparecer en los años cincuentas, la cosa cambió por completo. Surge el concepto y el ideal de un arte literario que de ninguna manera interviene en el acaecer práctico del momento, que evita toda dirección moral, política o impulsora de cualquier forma práctica de la vida del hombre, y cuya única misión es la realización de las exigencias estilísticas, que piden que los temas, ya sean fenómenos externos, formas de la sensibilidad o de la imaginación del escritor, resalten con vigor sensible y con una forma nueva, no utilizada hasta entonces, que sirve para poner de manifiesto la peculiaridad del autor. Según este criterio, que por lo demás niega toda jerarquía en los temas, el valor del arte, es decir, de la expresión perfecta y orginal, fué tomado en un sentido absoluto, quedando desacreditada toda participación en la pugna de las concepciones del mundo, por parecer que llevaba necesariamente al clisé y a la frase hecha. Si tomamos en cuenta los dos conceptos clásicos, el *prodesse et delectare,* la utilidad de la poesía fué negada en absoluto, porque se pensaba en seguida en utilidades prácticas o en insípido doctrinarismo. Es ridículo, dice una anotación del *Journal* del 8 de febrero de 1866, *de demander à une œuvre d'art qu'elle serve à quelque chose.* No eran, en modo alguno, tan modestos como Malherbe, que parece haber dicho que un buen poeta no es más útil que un buen jugador de bolos, sino que, por el contrario, la poesía y el arte fueron convertidos en valores absolutos, en un objeto al que debía rendirse un culto religioso, con lo cual el entretenimiento artístico, que no era por de pronto más que el goce acusable de la expresión, revistió un rango tan alto que ya entonces la simple palabra entretenimiento, *delectatio,* parecía insuficiente: este concepto quedó desacreditado por designar algo

demasiado trivial y fácil de conseguir. La mentalidad que acabamos de describir, que ya empezaba a perfilarse en algunos de los románticos tardíos, dominó en la generación que nació hacia 1820 —Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, los Goncourt— y todavía más tarde, en la segunda mitad del siglo, aunque muestre desde un principio diversas particularidades según los diversos individuos, todas las gradaciones desde el afán estético-hedonista de acumular impresiones. hasta la destructora tortura de la entrega a ellas y a su plasmación artística. Las fuentes de esta mentalidad hay que buscarlas en la repulsión que los escritores más sobresalientes sentían hacia la cultura de su tiempo y hacia la sociedad, y que los obligaba al abandono de los problemas del día, tanto más cuanto que dicha repulsión se mezclaba con desconcierto, ya que también ellos estaban indisolublemente ligados a la sociedad burguesa. Pertenecían a ésta por su procedencia y su educación, gozaban de la seguridad y libertad de expresión que aquélla había conquistado para sí, y encontraban dentro de ella el pequeño grupo de sus lectores y admiradores. También encontraban en ella un gusto casi ilimitado por la iniciativa y el experimento, que proveía de mecenas y editores a todas las escuelas literarias, incluso a las más raras y extravagantes. El contraste, tan a menudo acentuado, entre "artista" y "burgués" no debe llevarnos a pensar que la literatura y el arte del siglo XIX hayan tenido otro suelo nutricio que el de la burguesía. No había otra, pues el "cuarto estado" sólo muy poco a poco alcanzó durante este siglo una conciencia político-económica. No había en él ni rastros de autonomía estética: sus necesidades estéticas eran pequeño-burguesas.

En este dilema entre repulsión instintiva e intrincación, y dentro también de una libertad casi anárquica de las opiniones, de la posible selección de materiales, del despliegue de la propia personalidad en cuanto a las formas de vida y de expresión, los escritores demasiado orgullosos y con talento demasiado particular para proveer la mercancía popular corriente y universalmente deseada optaron por un aislamiento casi convulsivo dentro del puro estilo estético y por un abandono de toda intervención práctica en los problemas de la época. En estas aguas desembocó también el realismo de estilos heterogéneos, lo cual se pone más de resalte cuando, como en el caso de *Germinie Lacerteux*, pretende abrigar intenciones sociales dentro de los problemas de la época. Si examinamos con cuidado exactamente el contenido, veremos que no se trata de un impulso social, sino estético, y no de un tema que dé en la médula de la estructura social, sino de una particularidad extraña, al margen de ella. En el caso de los Goncourt, trátase de la atracción estética de lo feo y lo patológico.

Con esto no queremos negar el mérito del atrevido experimento que emprendieron los Goncourt al escribir y publicar *Germinie Lacerteux*: su ejemplo ha contribuído a inspirar y animar a otros, que no se quedaron atascados en lo meramente estético. Es sorprendente, pero innegable, que la inclusión del "cuarto estado" en el realismo serio fué propagada decisivamente por los que, en busca de nuevas impresiones estéticas, descubrieron el encanto de lo feo y de lo morboso; esta filiación es innegable en Zola o en los naturalistas alemanes de fines del siglo.

También Flaubert, que tenía casi la misma edad que Edmond de Goncourt, forma en el grupo de los que se aislaron por completo dentro de lo estético, y quizá sea de todos ellos el que ha llevado más lejos el renunciamiento estético a una vida propia, en cuanto no está al servicio directo o indirecto del estilo. Hemos intentado en el capítulo precedente describir su ideología artística, comparable a una teoría de ensimismamiento místico, y hemos intentado asimismo demostrar cómo consiguió, gracias precisamente a su consecuente intrepidez y a la profundidad de su esfuerzo, penetrar en la existencia de las cosas, de suerte que se hace perceptible el problematismo de la época, a pesar de que el autor no toma partido alguno. El aislamiento en lo estético y la observación de la realidad como objeto sólo de reproducción literaria no le ha resultado bien, a la larga, ni a él ni a la mayoría de sus coetáneos, de la misma opinión. Si comparamos el mundo de Stendhal o aun el de Balzac con el de Flaubert o el de los dos Goncourt, veremos que éste aparece, a pesar de la abundancia de impresiones, particularmente estrecho y mezquino. En estos documentos, tales como la correspondencia de Flaubert y el *Journal* de los Goncourt, es digna de admiración la pureza e incorruptibilidad de la moral artística, la riqueza de las impresiones tratadas, el refinamiento de la cultura sensitiva; sin embargo, sentimos al mismo tiempo, pues que hoy leemos con ojos distintos a los de hace todavía veinte o treinta años, que algo hay de angosto y sofocante en estos libros. Están llenos de realidad y de ingenio, pero son pobres de humor y de interna serenidad. Lo puramente literario, incluso en los grados más altos de entendimiento artístico y en medio de la mayor riqueza de las impresiones, limita el juicio, empobrece la vida, y deforma a veces la visión de los fenómenos; y mientras el escritor se desvía desdeñosamente del trajín de lo político y económico, valorando constantemente la vida nada más que como asunto literario, y se mantiene apartado, con amargura y altivez, de los grandes problemas prácticos, conquistando, cada día, y a menudo fatigosamente, el aislamiento estético necesario para su trabajo, lo práctico penetra a pesar de todo en él

en mil formas ruines: surgen disgustos con editores y críticos, odio al público, que el escritor quiere conquistar faltándole la base de un sentimiento y pensamiento comunes; a veces existen también preocupaciones monetarias y, casi sin interrupción, irritabilidad nerviosa y temores respecto a la salud. Pero como, en fin de cuentas, llevan una vida de burgueses acomodados, alojados lujosamente, comiendo de modo excelente, no privándose de ningún goce de una elevada sensualidad, y puesto que su existencia nunca se ve amenazada por grandes peligros y sacudidas, presentan, a pesar de todo su talento y de toda su incorruptibilidad artística, un cuadro peculiarmente mezquino: el del gran burgués egocéntrico y preocupado por su *confort* estético, nervioso, plagado de fastidios y maniático; sólo que la manía en este caso se llama "literatura".

Emilio Zola es veinte años más joven que la generación de Flaubert y de los Goncourt, pero guarda conexión con ellos, está influído por ellos, con los que tiene mucho en común, y en ellos se apoya. Tampoco parece hallarse inmune de neurastenia, pero por su cuna es más pobre en dinero, en tradición familiar, en refinamiento de la sensibilidad: contrasta enérgicamente con el grupo de los realistas estéticos. Queremos traer a colación de nuevo un texto, a fin de comprobar lo que decimos con la mayor limpieza. Hemos elegido un pasaje de *Germinal* (1888), novela que trata de la vida en una cuenca hullera del norte de Francia. Este pasaje constituye el final del segundo capítulo de la tercera parte. Es una romería en una tarde de domingo del mes de julio; los trabajadores de la cuenca han ido durante toda la tarde de una taberna a otra, han bebido, han jugado a los bolos, han asistido a toda clase de espectáculos; al acabar el día se forma un baile, el *bal du Bon-Joyeux*, en el local de la obesa viuda Désir, cincuentona, pero, no obstante, llena aún de alegría de vivir. El baile, al que acuden finalmente también las mujeres de cierta edad con sus hijitos, ha durado ya varias horas.

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; et les mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus; tandis que les petits qui marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps

à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups de reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soûle, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanlin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ça tres farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. A ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminets d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Etienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

—"J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut expliqué l'affaire de la caisse de prévoyance. "Tape là-dedans, tu es un bon!"

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Etienne. Il cria:

—Oui, soyons d'accord... Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le coeur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois.[3]

---

[3] Quedaron hasta las diez. Todavía llegaban algunas mujeres, para juntarse con sus maridos, o llevárselos, seguidas por bandas de chiquillos; y las madres no se cohibían ya, sacaban sus senos, largos y rubios como sacos de avena, embadurnando de leche a los bebés mofletudos; mientras que los pequeños que sabían andar, atiborrados de cerveza y a cuatro patas bajo las mesas, hacían sus necesidades desvergonzadamente. Era un mar ascendente de cerveza, los toneles de la viuda Désir despanzurrados, la cerveza rodeaba los vientres, chorreando por todas partes, de la nariz, de los ojos y de otras partes. Estaban tan hinchados y hacinados que cada uno tenía un hombro o una rodilla incrustada en su vecino, todos alegres y satisfechos de sentir así sus cuerpos. Una risa continua mantenía las bocas abiertas, hendidas hasta las orejas. Hacía un calor de horno, sofocante, por lo que cada uno se ponía a su gusto, con la carne al descubierto, dorada y envuelta por la humareda espesa de las pipas. El único inconveniente consistía en cambiar de sitio: una joven se levantaba de vez en cuando, iba al fondo, cerca de la fuente, se remangaba y luego volvía. Bajo las guirnaldas de papel pintado, los danzantes ya no se veían unos a otros, a causa del sudor, lo que animaba a los grandes a derrumbar a las estriadoras con golpe de cadera. Pero aun cuando una moza caía con un hombre encima de ella, la trompeta impedía oír el ruido de la caída con sus sonidos rabiosos, y los pies en movimiento los molían, como si todo el baile se hubiera derrumbado sobre ellos.

Alguien advirtió al pasar a Pierron que su hija Lydie dormía a la puerta, atravesada en la acera. Había bebido su parte en la botella robada y estaba borracha, y él tuvo que llevarla en brazos, mientras que Jeanlin y Bebert, más sólidos, lo seguían de lejos, encontrando la cosa muy divertida. Esta fué la señal de partida, las familias salieron del Bon-Joyeux, los Maheu y los Levaque se decidieron a volver al barrio.

La obra forma parte de aquellas que, cuando la primera aparición de los trabajos de Zola, en los últimos treinta años del siglo pasado, provocaron repulsión, horror, aunque también admiración en una considerable minoría. Muchas de sus novelas consiguieron inmediatamente después de su aparición una gran tirada, y se inició un fuerte movimiento en pro y en contra de la legitimidad de un arte semejante. Quien no supiera nada de esto, y no hubiera leído de Zola más que el primer párrafo del texto que hemos reproducido, podría creer por un instante que se trata de una forma literaria de aquel grosero naturalismo que conocemos por la pintura flamenca y, sobre todo, holandesa del siglo XVII, que no es más que una orgía de bebida y baile en las capas inferiores del pueblo, como las que puede encontrar o imaginarse en Rubens o Jordaens, en Brouwer u Ostade. Es cierto que ahora no beben y bailan aldeanos, sino obreros, y hay también una diferencia en cuanto al efecto, ya que los detalles particularmente groseros, al ser escuchados o leídos, causan una impresión más áspera y penosa que si estuvieran en un cuadro, pero no se trata de diferencias fundamentales. Podría añadirse, todavía, que Zola ha concedido gran valor, según todas las apariencias, a lo puramente sensible de la "pintura literaria" de una orgía plebeya, que su talento revela en este cuadro rasgos de una decidida inspiración pictórica, como, por ejemplo, en la pintura de la carne (*...les mères... sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine...*; y después... *la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes)*; y también los chorros de cerveza, el olor de sudor, las bocas ampliamente rientes se convierten en impresiones ópticas, y son evocados, además, efectos acústicos y otros; en resumen, podría creerse que no se despliega ante nosotros sino un episodio particularmente vigoroso en estilo

---

En este mismo momento, el compadre Bonnemort y el viejo Mouque marchaban también de Montsou, con idéntico paso de sonámbulos, obstinados en el silencio de sus recuerdos. Volvieron todos juntos, atravesando por última vez la feria, las sartenes de frituras que se cuajaban, las tabernas donde las últimas jarras corrían formando arroyos hasta la mitad de la calle. La tempestad seguía amenazadora, y oyéronse risas en cuanto se salió de las casas iluminadas para perderse en la campiña negra. Un cálido vaho ascendía de los trigales maduros; seguramente se hicieron bastantes niños esa noche. Llegaron en desbandada al barrio. Ni los Levaque ni los Maheu cenaron con apetito, y éstos se caían de sueño al acabar los restos de su cocido del mediodía.

Etienne había llevado a Chaval a beber todavía a casa de Rasseneur.

—"¡Ya caigo!", dijo Chaval, una vez que el camarada le hubo explicado el asunto de la caja de previsión. "¡Dale duro, tú sabes lo que haces!"

Un principio de embriaguez hacía brillar los ojos de Etienne. Gritó:

—Sí, hay que estar de acuerdo... Tú ves, yo por la justicia lo abandonaría todo: la bebida y las mujeres. Sólo hay una cosa que me arrebata: la idea de que vamos a barrer a los burgueses.

bajo, una tumultuosa ordinariez. Sobre todo el final del párrafo, el furioso resoplar y la salvaje danza que apaga y ahoga la caída de una pareja, da la nota grotesca y orgiástica que conviene a semejantes cuadros propios de la farsa.

Pero si no fuera más que esto, los contemporáneos de Zola no se hubieran irritado tanto. Entre los enemigos suyos a quienes sacaba de quicio lo repugnante, sucio y obsceno de su arte, había muchos, sin duda, que consideraban el realismo grotesco o cómico de épocas anteriores, e incluso sus representaciones más toscas o amorales, con indiferencia y hasta con gusto. Lo que los llenaba de irritación era más bien la circunstancia de que Zola no presentaba en modo alguno su arte como de "estilo bajo" o siquiera cómico; casi cada línea suya revela que todo lo que dice lo dice con la mayor seriedad y sentido moral, que el conjunto no es un pasatiempo o un capricho artístico, sino la imagen verdadera de la sociedad de la época, tal como él, Zola, la ve, y tal como pide al público que la vea en estas obras.

Apenas si podría sacarse esta consecuencia del primer párrafo de nuestro texto. Y, sin embargo, podría uno asombrarse ante la casi protocolaria objetividad del relato, que encierra, a pesar de su actualización sensible, algo seco, rotundo y casi cruel: así no escribe ningún autor que pretenda producir un efecto cómico o grotesco. La primera frase: *Jusqu'à dix heures, on resta,* sería inconcebible en una orgía grotesca de la plebe. ¿Para qué se indica por anticipado el fin de la orgía? Esto causaría una impresión excesivamente decepcionante si se tratara de una simple intención artística grotesca o divertida. ¿Y por qué a una hora tan temprana? ¿Qué clase de orgía es ésta que termina tan pronto? Las gentes de la cuenca minera deben levantarse el lunes temprano, muchos de ellos hacia las cuatro de la mañana... Si uno ya se ha quedado estupefacto, al principio, aún quedan muchas otras cosas chocantes. En una orgía, aunque sea entre el pueblo más bajo, debe haber derroche. Sí que lo hay, pero es pobre y austero: nada más que cerveza. Todo el conjunto tiende a indicarnos cuán desconsoladoras y desdichadas son las alegrías de estos hombres.

En el segundo párrafo se hace más clara la verdadera intención del texto al describir el comienzo del retorno. Encontramos a la hija del minero Pierron, Lydie, durmiendo, borracha, en medio de la calle, ante el local donde se celebra el baile. Lydie es una muchacha de doce años, que ha estado vagando con dos vecinos de la misma edad, Jeanlin y Bébert. Los tres trabajan ya de peones en la mina: son niños prematuramente pervertidos, especialmente el astuto y maligno Jeanlin. Esta vez ha incitado a sus dos compañeros a robar una

botella de ginebra en un puesto de la romería, y la han bebido entre los tres, pero la dosis era demasiado grande para la muchacha. Ahora su padre la lleva a casa, y los dos mozalbetes la siguen a respetable distancia, *trouvant cela très farce...* Mientras tanto se ponen también en marcha las familias vecinas de Maheu y Levaque, y aparecen, además, dos viejos picadores de carbón, jubilados, Bonnemort y Mouque, que, como de costumbre, han pasado el día juntos. Apenas si cuentan sesenta años, pero ya son los últimos de su generación, consumidos y decrépitos, buenos únicamente para atender a los caballos de la explotación; en su tiempo libre están siempre juntos, sin apenas hablarse. De esta guisa van los dos una vez más a través del vaivén paulatinamente arruinado de la romería, en dirección al barrio donde viven todos ellos. En cuanto han dejado tras de sí las filas de casas iluminadas y se encuentran en campo abierto, se oyen risas en la oscuridad de las mieses maduras, de donde llega un cálido aroma: han debido hacerse muchos niños esa noche. Por fin llegan a sus casuchas, donde, medio dormidos, consumen los restos de la comida del mediodía que habían conservado para la noche.

Entretanto, dos personajes más jóvenes han ido a otra taberna. No se llevan muy bien, a causa de una muchacha, pero hoy tienen que tratar de algo importante. Etienne quiere conquistar a Chaval para su proyecto de una caja de previsión, que les permita no quedar sin recursos cuando se declare una huelga. Chaval está de acuerdo. Enardecidos por sus ilusiones revolucionarias y por el alcohol, olvidan su enemistad (desde luego, no por mucho tiempo), y se encuentran de acuerdo en su odio común contra el burgués.

Alegrías pobres y toscas, temprana corrupción y rápido desgaste del material humano, embrutecimiento de la vida sexual y natalidad excesiva en relación con las condiciones de vida, ya que el acoplamiento es el único placer gratuito; en el fondo de todo esto, entre los más enérgicos e inteligentes, odio revolucionario que tiende a explotar: he aquí los motivos del texto. Estos motivos están puestos de manifiesto sin miramiento, sin temor alguno hacia las palabras más gráficas y hacia los episodios más odiosos.

El arte estilístico ha renunciado por completo al logro de efectos agradables en el sentido habitual, y se halla únicamente al servicio de la verdad ingrata, tiránica y desconsoladora. Pero esta verdad se convierte, al mismo tiempo, en llamamiento a la acción encaminada a la reforma social. Ya no se trata, como era el caso de los Goncourt, del encanto sensible de lo feo, sino, sin duda alguna, de la médula de los problemas sociales de la época, de la lucha entre el capital industrial y la clase trabajadora: el principio *l'art pour l'art* se ha liquidado.

Podemos observar que también Zola ha sentido y explotado la sugestión sensible de lo feo y repulsivo, podemos reprocharle que su fantasía un tanto ruda y violenta le ha llevado a exageraciones, a simplificaciones brutales, a una psicología excesivamente materialista. Pero todo esto no es definitivo; Zola ha obtenido gravedad de la mezcla de estilos, yendo más allá del realismo meramente estético de la generación precedente; es uno de los poquísimos escritores del siglo que han creado su obra basándose en los grandes problemas de la época. En este sentido, solamente se le puede comparar con Balzac, a pesar de que éste escribió en una época en que muchas de las cosas que Zola conocía no se habían desarrollado aún o no eran perceptibles todavía. Si Zola ha exagerado, lo ha hecho únicamente en el sentido en que era conveniente, y si sentía predilección por lo feo, también ha hecho de esta propensión el uso más fecundo. *Germinal* es, todavía hoy, después de más de medio siglo cuyas últimas décadas nos han deparado infortunios con los que el mismo Zola ni soñó, un libro terrible, pero no ha perdido nada de su significación ni de su actualidad. Hay en él pasajes que merecen ser clásicos, que serían propios de un libro de texto, porque describen con una claridad y simplicidad ejemplares la situación del "cuarto estado" y su despertar en un estadio temprano de la época de transición en la que nos hallamos aún. Pienso, por ejemplo, en la entrevista nocturna en casa del picador de carbón Maheu, en el capítulo tercero de la tercera parte. Al principio, la cosa gira sobre la excesiva estrechez de su situación en las casitas del barrio, con sus inconvenientes para la salud y la moral, y prosigue luego de la siguiente manera:

"Dame! —répondait Maheu— si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines."

Et la famille partait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l'air de la salle, déjà empuantie d'oignon frit. Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de se soûler ou de faire un enfant à sa femme; encore la bière vous engraissait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.

Alors, la Maheude s'en mêlait.

"L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans...

Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte."

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s'il était là, ouvrait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers.

"Faut cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est une bonne chope... Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus."

Du coup, Etienne s'animait. Comment! la réflexion serait défendue à l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure...[4]

Ésta no es una plática determinada, sino un ejemplo, una de las muchas conversaciones que tenían lugar cada noche en casa de Maheu, bajo la influencia de su inquilino Etienne: de ahí el imperfecto. La lenta transición de la obtusa conformidad a la conciencia del propio estado, la germinación de esperanzas y proyectos, la diferente actitud de las generaciones, a lo cual viene a añadirse la lobre-

---

[4] "¡Caray! —respondía Maheu—, si tuviéramos más dinero, estaríamos más holgados... De todos modos, no hay duda que no hace bien a nadie estar así, amontonados los unos sobre los otros. Esto termina siempre en hombres borrachos y muchachas embarazadas."

Y la familia empezaba por ahí, cada uno decía algo, mientras que el petróleo de la lámpara viciaba el aire de la sala, ya apestosa de olor a cebolla frita. No, desde luego que la vida no era divertida. Trabajaban como verdaderas bestias en un trabajo que antaño era el castigo de galeotes, se perdía el pellejo con demasiada frecuencia, y todo para no tener siquiera carne a la mesa, por la noche. Claro que de todos modos uno podía contar con su pitanza, se comía, pero tan poco... lo justo para ir sufriendo sin morirse, agobiado de deudas, perseguido como si uno robara el pan que comía. Cuando llegaba el domingo se estaba tan fatigado que no podía hacerse otra cosa sino dormir. Los únicos placeres consistían en emborracharse o en hacer un niño a su mujer, y para colmo la cerveza hacía engordar la barriga con exceso, y el niño, más tarde, se burlaba de uno. No, no, no era nada divertido todo esto.

Entonces la Maheu intervenía:

"Lo fastidioso, sabéis, es que uno se dice a sí mismo que eso no puede cambiar... Cuando uno es joven, se imagina que un día llegará la felicidad, se esperan cosas; y después, la miseria empieza de nuevo, uno no puede librarse de ella... Yo no quiero mal a nadie, pero a veces esta injusticia me subleva."

Reinaba el silencio por un momento, durante el cual todos soplaban, dominados por el vago malestar de este horizonte cerrado. Únicamente el compadre Bonnemort, si estaba presente, abría sorprendido los ojos, pues en su tiempo uno no se atormentaba de esta manera: uno nacía en el carbón, se machacaba la vena, sin pedir más; mientras que ahora corrían unos vientos que despertaban la ambición de los mineros.

"No hay que escupir al cielo —murmuraba—. Una buena jarra es una buena jarra... Sí, los jefes son unos canallas a menudo, pero siempre tiene que haber jefes, ¿no es así? Es inútil romperse la cabeza cavilando sobre esto."

De pronto, Etienne se animaba. ¡Cómo! ¿Es que el obrero no puede pensar? ¡Eh! Precisamente, las cosas iban a cambiar bien pronto, porque el obrero pensaba a estas horas...

guez, miseria y fetidez del recinto, los hombres hacinados, el acierto, lleno de simplicidad, de las palabras: todo ello presenta, en su conjunto, un cuadro típico de la clase obrera en la época a principios del socialismo, y hoy ya nadie querrá negar seriamente que el tema posee una importancia histórico-universal.

¿Qué nivel estilístico debe asignarse a un texto semejante? Es, sin duda, gran tragedia histórica; una mezcla de *humile* y *sublime*, en la cual, gracias al contenido, lo último es lo principal. Frases como la de Maheu (*si l'on avait plus d'argent on aurait plus d'aise* o: *ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines*), para no mencionar las de su mujer, se han convertido en frases de gran estilo; gran camino se ha recorrido desde Boileau, que no podía imaginarse al pueblo sino groseramente gesticulante, en la farsa más baja. Zola sabe cómo han pensado y hablado estos hombres. Conoce también todos los detalles de la técnica de la minería, conoce la psicología de las varias clases de obreros y de la administración, el funcionamiento de la dirección central, el combate entre los grupos capitalistas, la colaboración de los intereses capitalistas con el gobierno, lo militar. Pero no sólo ha escrito novelas de obreros industriales, sino que, lo mismo que Balzac, aunque mucho más metódica y exactamente, ha querido abarcar toda la vida de la época (del segundo Imperio): el pueblo parisiense, los campesinos, el teatro, los comercios, la bolsa y muchas otras cosas más. Se hace, en todo momento, especialista, penetra cada vez en la estructura social y en la técnica: en el *Rougon-Macquart* se esconde una suma prodigiosa de inteligencia y de trabajo. Estamos hoy saturados de impresiones semejantes, pues Zola ha encontrado muchos sucesores, y escenas como la de la casa de Maheu podrían hallarse en cualquier reportaje moderno. Pero Zola fué el primero, y su obra está cuajada de cuadros de índole semejante y de igual categoría. ¿O ha visto alguien, antes que él, una gran casa de vecindad como la que nos presenta en el segundo capítulo de *Assommoir*? Podemos decir que nadie, y más porque no es él quien nos presenta un cuadro visto, sino a través de una lavandera joven que hace no mucho vive en París, y espera ante la puerta: estas páginas nos parecen también clásicas.

Los errores de la concepción antropológica de Zola y los límites de su genio están claros, pero no afectan para nada a su importancia artística, moral y, sobre todo, histórica, y me inclino a creer que su figura se irá agrandando con la distancia que nos vaya separando de su tiempo y de sus problemas, tanto más cuanto que él fué el último de los grandes realistas franceses. Ya en la última década de su vida la reacción "antinaturalista" se hizo muy fuerte y, ade-

más, no había ningún otro que pudiera medirse con él en lo referente a capacidad de trabajo, dominio de la vida de su tiempo, aliento y denuedo.

En cuanto a la captación de la realidad de la época, la literatura francesa aventaja a la de los demás países europeos en el siglo XIX. De Alemania o, mejor, del territorio de habla alemana, ya nos ocupamos brevemente (p. 425). Pero cuando se piensa que Jeremías Gotthelf (nacido en 1797) sólo cuenta dos años más que Balzac, y Adalbert Stifter (1805) seis menos, que los coetáneos alemanes de Flaubert (1821) y Edmond de Goncourt (1822), son Freytag (1816), Storm (1817), Fontane y Keller (ambos en 1819), que los escritores de un cierto nombre, nacidos aproximadamente cuando Zola, o sea hacia 1840, se llaman Anzengruber y Rosegger; todos estos nombres por sí solos bastan para demostrar que la vida en Alemania era mucho más provinciana y anticuada, mucho menos al día. Los diversos parajes del territorio lingüístico alemán vivían cada uno dentro de su peculiaridad propia, y en ninguno de ellos había tomado forma concreta la conciencia de la vida moderna y de las evoluciones en gestación. Incluso después de 1871, esta conciencia despertó muy lentamente o, al menos, tuvo que pasar mucho tiempo hasta que se documentó ahincadamente sobre la representación literaria de la realidad de su época. Durante largo tiempo la vida misma permaneció más sólidamente arraigada que en Francia en lo singular, particular, tradicional. No había ningún tema que se prestara para un realismo tan universalmente nacional, tan materialmente moderno, analizador del futuro en formación de toda la sociedad europea, como era el francés, y entre los escritores alemanes que, alimentados en las fuentes de la vida pública francesa, aparecieron como críticos radicales del estado de cosas de su patria, no hubo ningún talento realista importante. Era común a los escritores alemanes de rango, que se ocupaban de dar forma a la realidad de la época, el enmarañamiento en lo tradicional de los sectores en que radicaban. Lo poético, romántico, a lo Jean Paul, o también lo anticuado, sólidamente burgués o ambas cosas a la vez, impidieron durante largo tiempo un radicalismo en la mezcla de estilos como el que había ocurrido en Francia hacía tiempo. Tan sólo a fines del siglo pudo imponerse, después de enconados combates. En cambio, reina entre los mejores una íntima piedad por la vida, y una pureza en la visión del oficio humano como no podían encontrarse en ningún lugar de Francia. Por ejemplo, Stifter o Keller pueden causar al lector una delicia más íntima y pura que Balzac, Flaubert y aun Zola; y nada más injusto que una declaración de Edmond de Goncourt en 1871,

que se halla en el tomo cuarto del *Journal* (puede que se explique por la amargura de un francés fuertemente afectado por los sucesos de la guerra franco-alemana), en la cual niega a los alemanes toda clase de humanismo: según él ¡no tendrían ni novela ni drama! Pero hay que reconocer, desde luego, que las obras alemanas más excelentes de esta época carecían de validez universal, y no podían, a causa de su género, ser accesibles a un hombre como Edmond de Goncourt.

Unas cuantas fechas pueden proporcionar una visión de conjunto, empezando en los años cuarenta. En 1843 aparece la tragedia realista más importante de la época, la *María Magdalena*, de Hebbel; aproximadamente hacia el mismo tiempo surge Stifter (primer tomo de los *Estudios*, 1844, *Fines de verano*, 1857); las narraciones más conocidas de Gotthelf, un poco más viejo, provienen todas de esta década. Sucesivamente aparecen Storm (*El lago Immen*, 1852), que no alcanzó la madurez hasta mucho después; Keller (primera edición del *Verde Enrique*, 1855, *Las gentes de Seldwyla*, primer tomo, 1856); Freytag (*Debe y haber*, 1855); Raabe (*Crónica de la callejuela de los gorriones*, 1856, *El pastor del hambre*, 1864). En las épocas de la fundación del Reich no se ve nada nuevo en el realismo de la época; sin embargo, va cobrando forma algo así como una novela de costumbres modernas, cuyo representante preferido entonces y aún hasta los años noventa fué Friedrich Spielhagen, hoy completamente olvidado. En estas décadas degeneraron el lenguaje, el contenido y el gusto; tan sólo unos pocos de los de la generación anterior, Keller sobre todo, escriben todavía una prosa que tiene sonido y peso. Tan sólo después de 1880 el entonces más que sexagenario Fontane alcanzó su pleno desenvolvimiento como narrador de asuntos de la época; a mí me parece de una categoría menor a la de Gotthelf, Stifter o Keller, pero su arte sensato y amable es el que nos ofrece el mejor cuadro de la sociedad de entonces y, además, ya se le puede valorar como transición hacia un realismo más libre, menos metido en sí mismo, de más curso, a pesar de estar limitado a Berlín y al oriente del Elba. Hacia 1890 las influencias extranjeras irrumpen por todos lados: en el campo de la representación de la realidad esto da origen a una escuela naturalista alemana, cuya figura más importante, con mucho, es el dramaturgo Hauptmann. *Los tejedores*, *La piel de castor* y el *Carretero Henschel* pertenecen todavía al siglo XIX. La primer gran novela realista, que, aunque muy peculiar en la forma, corresponde por su nivel estilístico a las obras del realismo francés del siglo XIX, pertenece ya al nuevo siglo: *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, aparecieron en 1901. Debe hacerse notar que también Hauptmann y hasta Thomas Mann en sus comienzos están mucho más

anclados en el suelo de su comarca —la cordillera de la Baja Silesia y Lübeck, respectivamente— que cualquiera de los grandes franceses.

Ninguno de los hombres de entre 1840 y 1890, desde Jeremías Gotthelf hasta Theodor Fontane, presenta en completo desarrollo y armonía el signo distintivo principal del realismo francés, es decir, del realismo europeo en formación: la representación seria de la realidad social corriente de la época, basada en el movimiento histórico ininterrumpido, tal como resulta de nuestros análisis en los últimos capítulos.

Dos figuras tan fundamentalmente diferentes como el práctico y vigoroso Gotthelf, que no retrocedía ante ninguna especie de realidad, siguiendo en esto la mejor tradición de la cura de almas, y el joven Hebbel, sucinto y sombrío, que escribió la tragedia del ebanista Antón y su hija, pesada como el plomo, tienen esto en común: que el fondo histórico de los acontecimientos que nos relatan parece estar completamente inmóvil: los caseríos de los aldeanos del Bernbiet parecen destinados a permanecer aún durante siglos en la misma calma, sólo aligerada por el cambio de las estaciones y de las generaciones, en la que ya ha permanecido durante siglos, y también parece desprovista en absoluto de todo movimiento histórico la moral pequeñoburguesa, terriblemente rancia, en la que se asfixian los personajes de *María Magdalena*. Además, Hebbel no hace hablar a sus personajes en una forma tan popular como Schiller a su músico Miller, por ejemplo, y no los localiza, pues el escenario es "una ciudad mediana". El lenguaje, del cual ya ha dicho Fr. Th. Vischer que no corresponde a la forma de hablar de ninguna burguesa, o de ningún maestro ebanista, contiene, junto con giros populares, mucho *pathos* epilépticamente poético, que a veces produce un efecto tan antinatural y, no obstante, tan terriblemente sugestivo como el que haría un Séneca vertido en la manera pequeñoburguesa.

Las cosas no son muy diferentes, en lo que a nuestro problema se refiere, en un escritor muy distinto, Adalbert Stifter: también estiliza el lenguaje de sus personas, y de una forma sencilla, pura y noble, de manera que no podemos encontrar una palabra tosca, ni apenas de sabor popular. Su lenguaje roza lo corriente y vulgar con una distinción fina, inocente y un poco tímida, lo cual trae consigo que sus personajes vivan en un mundo históricamente casi inmóvil. Todo lo que, procedente del ajetreo de la historia de la época, de la mundanidad moderna, penetra en su obra, la política, el comercio, el dinero, la actividad profesional (sea agrícola o artesanal), todo lo parafrasea con palabras sencillas y nobles, al par que muy generales, alusivas, precavidas, para que nada del barullo feo e impuro llegue

hasta él y su lector. Mucho más político es Gottfried Keller, y también más moderno, pero tan sólo dentro del marco especial y estrecho de Suiza. El optimismo democrático liberal en el que vive, y donde la personalidad intacta puede buscar libremente su camino, nos parece hoy como un cuento de los viejos tiempos. Además, se mantiene en un nivel medio de gravedad, más aún, el encanto más fuerte de su naturaleza es su dichosa alegría característica, que es capaz de proseguir su juego amistosamente irónico aun con lo más erróneo y repulsivo. Las guerras victoriosas que fueron coronadas por la fundación del Reich acarrearon las peores consecuencias desde un punto de vista moral y artístico. No pudo sostenerse por más tiempo en la vida pública y literaria la noble pureza del panorama, separado del ajetreo mundano moderno; y el modernismo que se impuso en la literatura era indigno de la tradición alemana, falso y ciego ante su propia falsedad y ante los problemas del tiempo. Existían desde luego algunos escritores cuyos ojos veían la penetración, como el ya entonces anciano Vischer, y Jacob Burckhardt, que era suizo y, sobre todo, Nietzsche, en quien al principio se patentizó el conflicto entre escritor y público que pudo observarse en Francia (véase pp. 470 ss.) mucho antes. Pero Nietzsche no era un narrador realista de la realidad de su tiempo. Entre éstos, o sea entre los autores de novelas o dramas, parece no haber existido entre 1870 y 1890 ninguna figura nueva de rango, ni uno solo que hubiera podido dar forma seriamente a algún aspecto de la estructura de la vida de la época: tan sólo en Fontane, ya entrado en años, y aún en éste únicamente en sus novelas últimas y más hermosas, aparecidas después de 1890, se perciben arranques hacia un realismo actualista auténtico. Pero estos arranques no llegan a un completo desarrollo, porque su tono no pasa de la semigravedad de una charla amable, en parte optimista y en parte resignada. No sería justo ni leal reprochárselo, pues nunca ha pretendido ser un realista esencialmente crítico de su época, a la manera de Balzac o de Zola, por ejemplo. Por el contrario, basta para su gloria que haya sido el único cuyo nombre se impone, a pesar de todo, al hablar de su generación por lo que respecta al realismo serio.

Tampoco en los demás países del occidente y del mediodía europeo alcanza el realismo, durante la segunda mitad del siglo, el vigor independiente y consecuente del realismo francés. Ni siquiera en Inglaterra, a pesar de que entre los novelistas se encuentran realistas de consideración. El desarrollo más reposado de la vida pública durante la época victoriana se refleja en la ínfima movilidad del fondo histórico sobre el cual ocurren los sucesos de la mayoría de las novelas. Actúan de contrapeso motivos tradicionales, religiosos y mo-

rales, de suerte que el realismo no adopta las mismas formas rudas que en Francia. No obstante, intermitentemente, y sobre todo hacia fines del siglo, se deja sentir la influencia francesa.

Hacia esta misma época, es decir, a partir de los años ochenta, surgen a la luz pública europea con obras realistas los países escandinavos y, sobre todo, Rusia. Entre los escandinavos, la personalidad más fuerte es el dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Sus dramas sociales son tendenciosos, se dirigen contra la rigidez y la falta de libertad y de voracidad de la vida moral en las clases elevadas de la burguesía. A pesar de que todos se desarrollan en Noruega y tratan circunstancias muy pronunciadamente noruegas, afectan con sus problemas a la burguesía centroeuropea en general. Su técnica dramática maestra, la seguridad en la conducción de la trama a un fin determinado y el preciso perfilamiento de los caracteres, sobre todo de algunas figuras femeninas, fascinaban al público. Su influencia fué muy grande, sobre todo en Alemania, donde el movimiento naturalista de 1890 lo veneró como maestro, juntamente con Zola; y los mejores escenarios pusieron sus obras en representaciones excelentes, y, a fin de cuentas, la importante renovación del teatro que tuvo lugar entonces va ligada a su nombre. A causa de la completa transformación que se inició en la situación social de la burguesía desde 1914, y, en general, a causa de las revoluciones producidas por las grandes crisis mundiales, sus problemas han perdido actualidad, pudiendo notarse ahora, con mayor claridad, cuán deliberado y artificioso es a veces su arte. No obstante, le corresponde el mérito histórico de haber dado un estilo al primer drama burgués: problema que, desde la *comédie larmoyante* del siglo XVIII, estaba ya planteado, y que fué resuelto primero realmente por él. Su desdicha, pero quizá también un poco su mérito, consiste en que desde entonces la burguesía ha cambiado hasta hacerse irreconocible.

Más persistente e importante es la influencia de los rusos. Es cierto que Gogol apenas tuvo influencia en Europa, y Turguéniev, amigo de Flaubert y de Edmond de Goncourt, ha recibido más que ha dado, en general. Tolstoi y Dostoievski empiezan a insinuarse a fines de los años ochenta; desde 1887 encontramos sus nombres y discusiones acerca de ellos en el *Journal* de los Goncourt, pero parece que su comprensión ha avanzado muy lentamente, sobre todo por lo que toca a Dostoievski. Las traducciones alemanas de este último pertenecen ya al siglo XX. No podemos hablar aquí en general de los escritores rusos, de sus raíces y precedentes, ni de su significación eventual dentro de la literatura rusa en sí misma: sólo podemos refe-

rirnos a su influencia sobre la manera europea de ver y de representar la realidad.

Parece ser que los rusos ya poseían por anticipado la posibilidad de concebir seriamente lo cotidiano; que nunca pudo encontrar suelo firme en Rusia una estética clásica que excluyera fundamentalmente del tratamiento serio la categoría literaria de lo bajo. Al mismo tiempo, si consideramos el realismo ruso —que llegó a su florecimiento por primera vez en el siglo XIX y, diríamos mejor, en su segunda mitad—, hay que señalar que se basa en un concepto cristiano-patriarcal de la dignidad de la criatura en cada hombre, sin importar su condición ni su situación, y que, por consiguiente, está más emparentado en sus fundamentos con el realismo cristiano antiguo que con el moderno del occidente de Europa. La burguesía racionalista, activa, que asciende al dominio económico y espiritual, que constituye en todas partes la base de la cultura actual y, en particular, del realismo contemporáneo, apenas si parece haber existido en Rusia o, por lo menos, uno no la encuentra en las novelas, ni siquiera en Tolstoi o en Dostoievski. En las novelas realistas hay individuos de la alta aristocracia, nobles terratenientes de diversa categoría y caudal, jerarquías de funcionarios y de religiosos, más lejos pequeños burgueses y campesinos, o sea, pueblo en la más animada variedad; pero lo intermedio, la gran burguesía adinerada, los comerciantes, está subdividido en corporaciones y es, en todo caso, totalmente patriarcal en su modo de vivir y en su temperamento: recordemos por ejemplo al comerciante Samssonoff, que desempeña un papel en *Los hermanos Karamazof*, de Dostoievski, o en la casa y la familia de los Rogoshin, en *El idiota*. En nada se parecen a la burguesía racionalista de la Europa central y occidental. Los reformadores, revolucionarios y conspiradores, tan abundantes, proceden de las capas sociales más diversas, y el género de su rebeldía, por muy distinto que sea en los casos aislados, muestra en todo momento un estrecho entrelazamiento con el viejo mundo cristiano-patriarcal, del que no consiguen desprenderse más que al precio de una atormentada violencia.

Otra peculiaridad más que salta a la vista del lector occidental en la literatura rusa es la uniformidad de la población y de su vida en este gran país, la unidad patentemente espontánea de todo lo ruso, o que, en todo caso, existe desde hace mucho, hasta el punto de que, a menudo, sería ocioso indicar en qué territorio se desarrolla la acción. Incluso el paisaje es mucho más uniforme que en cualquier otro país de Europa. Aparte de las dos grandes capitales, Moscú y Petersburgo, cuyo carácter claramente distinto puede reconocerse con facilidad en la literatura, las ciudades, poblaciones o provincias raramente

están designadas con exactitud. Ya las *Almas muertas,* de Gogol, o su famosa comedia *El revisor,* indican como escenario "una ciudad en el distrito", y "una ciudad de provincia", respectivamente, y algo muy semejante ocurre con *Los endemoniados* o *Los hermanos Karamazof,* de Dostoievski. Los propietarios, funcionarios, comerciantes, religiosos, pequeños burgueses y campesinos parecen en todo momento rusos cortados por el mismo patrón; muy raras veces se hace mención de particularidades en el modo de hablar, y cuando esto ocurre, no se trata de particularidades dialectales, sino individuales o sociales (como en la pronunciación de la *o* en el pueblo bajo) o, finalmente, de aquellas que caracterizan en el país a las minorías raciales (judíos, polacos, alemanes, o pequeñorrusos). Pero en lo que respecta a los rusos auténticos, ortodoxos de nacimiento, parecen formar en todo el país, a pesar de las diferencias de clase, una familia única al vago estilo patriarcal. Algo semejante puede observarse en el siglo XIX todavía en otros lugares, como en los territorios alemanes aislados, pero en ninguna parte tan reciamente, y, sobre todo, en tan gran extensión. En todos los rincones de este gigantesco país parece soplar un idéntico viento: el de la patria rusa.

Dentro de esta gran familia uniforme, que se diferencia de la sociedad europea de su tiempo sobre todo porque en aquélla apenas si existe todavía la burguesía racionalista, consciente de sí misma y que trabaja sistemáticamente, reina durante el siglo XIX la más violenta agitación interna, lo cual se manifiesta de modo innegable en la literatura. Gran agitación reina también en las otras literaturas europeas de la época, sobre todo en la francesa, pero es de un carácter distinto. El signo distintivo más esencial de la agitación interna, tal como se presenta en el realismo ruso, es la ausencia de precedentes, la ilimitación y el apasionamiento ante la vida en los personajes. Ésta es la impresión más fuerte que capta al lector occidental antes que ninguna otra, sobre todo en Dostoievski, pero también en Tolstoi y en los demás. Parece que los rusos han conservado una espontaneidad ante la vida muy difícil de encontrar en la civilización occidental en el siglo XIX: una sacudida demasiado fuerte, moral o espiritual, los precipita en seguida en las profundidades de sus instintos, pasando en un instante de una vida sosegada, a veces casi vegetativa, a los excesos más monstrusos, tanto en lo práctico como en lo espiritual. La oscilación pendular de su naturaleza, de sus acciones, pensamientos y sensaciones parece ser mucho más amplia que en el resto de Europa, lo cual hace recordar también el realismo cristiano, tal como lo hemos intentado presentar en los primeros capítulos de este libro. Son extraordinarias, espe-

cialmente en Dostoievski, pero también en los demás, las alternativas del amor al odio, de la entrega humilde a la rudeza animal, del apasionado amor a la verdad al vulgar afán de placeres, de la simplicidad creyente al cinismo más espantoso, y la alternativa se muestra frecuentemente en la misma persona, casi sin transición, en fluctuaciones violentas e imprevisibles. En estos casos, las personas se entregan por completo, asomando en sus palabras y hechos las profundidades caóticas del instinto, que uno ya conocía desde luego en los países occidentales, pero que se temía expresar por frialdad científica, sentido de la forma y decencia. Cuando los grandes rusos, y especialmente Dostoievski, fueron conocidos en la Europa central y occidental, la polaridad de las fuerzas anímicas y el carácter directo de la expresión que se manifestaban en sus obras produjeron el efecto de una revelación, que pareció permitir por vez primera la perfección verdadera en la mezcla de realismo y tragedia.

Todavía hemos de añadir una última observación. Cuando se pregunta qué es propiamente lo que ha desencadenado la violenta agitación interna de los hombres, en las obras rusas del siglo XIX, la contestación es la siguiente: en primer lugar, la infiltración de las formas de vida y espirituales europeas modernas, especialmente las alemanas y francesas. Éstas chocaron con todo su ímpetu en Rusia contra una sociedad muchas veces podrida, pero, no obstante, muy independiente y voluntariosa, y, sobre todo, apenas preparada para eso. Era inevitable, por causas morales y prácticas, que esa sociedad llegara a una confrontación con la cultura europea moderna, mientras que las épocas preparatorias que habían llevado a Europa al estado en que se encontraba no habían sido, ni con mucho, vividas completamente en Rusia. La confrontación fué dramática y confusa. Si observamos la forma en que se refleja en Tolstoi o en Dostoievski, veremos claramente lo salvaje, tormentoso, absoluto, en la aceptación o en el rechazo de la esencia europea. Ya la selección de las ideas y sistemas con los cuales tiene lugar la confrontación es un poco al azar y arbitraria. En seguida se extrae de ellas el resultado, sin que se le pruebe con otros sistemas o ideas, para ponderar su aportación mayor o menor dentro de una producción espiritual rica y variada, sino que se toma como absoluto, verdadero o falso, inspiración luminosa u obra del demonio. Se improvisan monstruosos contrasistemas teóricos; se pronuncian juicios sobre fenómenos múltiples, difíciles de enunciar sintéticamente a causa de su contenido histórico —sobre la "cultura occidental", sobre el liberalismo, el socialismo, la Iglesia católica— con muy pocas palabras, a menudo desde un punto de vista bastante equivocado, y en todas partes se trata inmediatamente

de los problemas últimos morales, religiosos y sociales. Es muy característica la frase que presenta a Iván Karamazof, y que constituye el tema fundamental de la novela, o sea, que sin Dios e inmortalidad no puede existir moral alguna, e incluso que el crimen debe ser reconocido como expediente racional e inevitable de todo ateo: frase en que la pasión radical del "todo o nada" se infiltra en el pensamiento, de un modo desconcertantemente grandioso, a pesar de su diletantismo. Pero la confrontación rusa con la cultura europea durante el siglo XIX no fué importante sólo para Rusia. Por muy confusa y diletante que aparezca a veces, por muy tarada que a veces esté por su información deficiente, perspectiva falta, prejuicio y pasión, poseía, sin embargo, un instinto muy certero para advertir lo que en Europa era frágil y sujeto a crisis. A este respecto, también fué muy grande la influencia de Tolstoi y más aún de Dostoievski en Europa, y si, desde las últimas décadas antes de la primera Guerra Mundial, la crisis moral se agudizó en varios terrenos, incluso en el de la literatura realista, pudiendo percibirse algo así como un presentimiento de las catástrofes venideras, la influencia de los realistas rusos contribuyó esencialmente.

XX

LA MEDIA PARDA

"And even if it isn't fine to-morrow", said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, "it will be another day. And now", she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, "and now stand up, and let me measure your leg", for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second —William and Lily should marry— she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

"My dear, stand still", she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up —what demon possessed him, her youngest, her cherished?— and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life or service was done —they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." "The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the *Mind* and Bates on the *Savage Customs of Polynesia* ("My dear, stand still", she said) —neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them—that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects-shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lock-maker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture

frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut —simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful". She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection —how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful", and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome", so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short", she said, "ever so much too short".

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it —her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married —some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then —she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained —falsely perhaps.

("Nature has but little clay", said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, "like that of which she moulded you". He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10:30 at Euston.

"But she's no more aware of her beauty than a child", said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something, incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in goloshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let's find another picture to cut out", she said.[1]

---

[1] "Y si mañana no hace buen tiempo —dijo Mrs. Ramsay alzando la vista para observar a William Bankes y a Lily Briscoe que pasaban en aquel momento—, ya iremos otro día." "Y ahora —dijo ella, mientras pensaba que el encanto de Lily eran sus ojos chinescos, oblicuos en su carita blanca y arrugada, aunque sólo un hombre inteligente podría notarlo— ponte de pie, que quiero medir tu pierna", pues ya que de todos modos habían de ir al faro debía tener cuidado con que la media no fuera una pulgada o dos demasiado larga.

Sonriendo, pues una idea admirable acababa de iluminarla en este instante (William y Lily debían casarse), cogió la media de color brezo, con las agujas de acero cruzadas en la boca, y la midió sobre la pierna de James.

"Querido, estáte quieto" —dijo, pues a James, celoso, no le gustaba servir de maniquí para el hijo del torrero, y se agitaba inquieto—. Y si hacía eso, ¿cómo podría comprobar si resultaba demasiado larga o corta?, preguntó.

Alzó la vista para ver qué demonio lo poseía a él, al pequeñín y más mimado, y vió el cuarto, vió las sillas, y pensó que éstas estaban muy raídas. Sus entrañas, según había dicho el otro día Andrews, se desparramaban por el suelo; pero ¿de qué servía —se preguntó a sí misma— comprar buenas sillas para dejarlas estropearse durante el invierno, cuando la casa, abandonada a los cuidados de una vieja, se llenaba de humedad? No importaba: la renta no era más que de dos y medio peniques, y los niños adoraban esta casa, y además, era bueno para su marido estar a tres mil, o para ser más exacta, a trescientas millas de su biblioteca, de sus lectores y de sus discípulos. Sin contar con que había espacio bastante para las visitas. Alfombras, catres y fantasmas de sillas y mesas, cuyo tiempo de servicio en Londres había concluído, pero que para allí eran bastante buenas, y una fotografía o dos, y libros. Los libros —pensó— se multiplicaban por sí solos. Nunca tenía tiempo para leerlos. ¡Ay! Ni siquiera los libros que le habían regalado, con una dedicatoria de mano del mismo poeta ("Para aquélla cuyos deseos son órdenes..." "Para la Helena de nuestro tiempo, más feliz..."), nunca los había leído, por vergonzoso que fuera confesarlo. Y el *Entendimiento*, de Croom, y *Las costumbres de los salvajes de Polinesia*, de Bates ("Estáte quieto, querido", dijo), no eran cosas para enviar al faro. En un momento dado pensó que deberían tomarse medidas para que la casa no estuviera tan desastrada. Si pudiera enseñarles a limpiarse los pies y no traer a casa arena de la playa, ya sería algo. Los cangrejos tenía que admitirlos, si Andrews quería

Este trozo de prosa narrativa es la sección quinta de la primera parte de la novela de Virginia Woolf *To the Lighthouse,* que apareció en 1927. La situación en que se encuentran los personajes puede comprenderse casi completamente por el texto: nada hay en la novela que esté en una conexión sistemática, a la manera de una exposición o introducción, con lo que en el texto se relata. Sin embargo, voy a compendiar brevemente la situación al principio de nuestra sección, a fin de facilitar al lector la comprensión del análisis que va a seguir, y también a hacer resaltar más vigorosamente algunos motivos importantes de las secciones anteriores, que aquí no están más que débilmente indicados.

realmente disecarlos. O si Jasper creía que podía hacerse sopa de algas, era cosa que no podía evitarse. O las conchas, juncos y piedras de Rosa. Pues estaban bien dotados, sus hijos, aunque cada uno en su género. El resultado era —suspiró, abarcando la habitación desde el techo hasta el suelo al mismo tiempo que sostenía la media contra la pierna de James— que las cosas envejecían cada vez más, cada vez más, un verano tras otro. La alfombra estaba descolorida, el papel de la pared hecho jirones. Ya no se podía asegurar si aquello eran rosas o no. De todos modos, si todas las puertas de la casa estaban siempre abiertas, y no se encontraba un cerrajero en toda Escocia que pudiera reparar una cerradura, las cosas tenían que estropearse. ¿Para qué servía poner un chal de Cachemira verde sobre el marco de un cuadro? En dos semanas se pondría de color guisante. Pero lo que la molestaba eran las puertas, siempre abiertas. Prestó atención. La puerta de la sala estaba abierta, la del vestíbulo también, y parecía que las puertas del dormitorio estaban asimismo abiertas. Y sin duda alguna, la ventana del descansillo de la escalera estaba abierta, ya que ella misma la había dejado así. Las ventanas debían estar abiertas, y las puertas cerradas. Tan sencillo como era esto, ¿no sería posible que lo recordaran? Estaba segura que de ir a los cuartos de las sirvientas los encontraría herméticamente cerrados, como hornos, excepto el de María, la muchacha suiza, que prefería no bañarse a privarse de aire fresco, pues, como ella solía decir, en su país "las montañas son tan bellas..." Esto mismo había dicho la noche anterior, mirando por la ventana, con lágrimas en los ojos. "Las montañas son tan bellas." Mrs. Ramsay sabía que su padre estaba muriéndose allá, dejándolas huérfanas. Estaba riñendo y demostrando cómo se hacía una cama, cómo se cerraba una ventana, abriendo y cerrando las manos con la habilidad de una francesa, pero, cuando la muchacha habló, todo quedó silencioso a su alrededor, como las alas del pájaro que se pliegan calladamente después de un vuelo a través de los rayos del sol, cambiando el azul de su plumaje, de un tono brillante de acero, por el suave de la púrpura. Permaneció callada, pues ya no había más que decir. Él tenía cáncer en la garganta. Recordando su actitud, y cómo había dicho la joven: "En mi país las montañas son tan bellas", y que no había esperanza, ninguna esperanza, tuvo un acceso de irritación y se dirigió a James, diciéndole bruscamente:

"Estáte quieto; no seas pesado", en un tono que le hizo comprender a éste, instantáneamente, que su severidad no era simulada, por lo cual enderezó su pierna para que ella pudiera tomar la medida.

La media era demasiado corta, por lo menos de media pulgada, suponiendo que el niño de Sorley fuera más pequeño que James.

"Es demasiado corta —dijo ella—, demasiado."

Nunca tuvo nadie una expresión tan triste. En la mitad inferior del abismo que mediaba entre la luz del sol y las profundidades íntimas, quizá en la oscuridad se formó una lágrima, amarga y negra, y resbaló; las aguas ondularon y, una vez recibida, quedaron tranquilas. Nunca nadie tuvo una expresión tan triste.

Mrs. Ramsay es la hermosísima, aun cuando ya no joven, mujer de un famoso profesor de filosofía de Londres. Se encuentra, junto con su último hijo, James, de seis años, cerca de la ventana de una espaciosa casa veraniega, que el profesor ha alquilado hace varios años en una de las Islas Hébridas. Además del matrimonio Ramsay, de sus ocho hijos y del personal de servicio, habitan o circulan por la casa cierto número de huéspedes amigos, entre los cuales se hallan un conocido botánico, William Bankes, señor ya entrado en años, viudo, y la pintora Lily Briscoe, que justamente acaban de pasar juntos ante la ventana. James, sentado en el suelo, está ocupado en recortar estampas de un catálogo ilustrado. Su madre le había dicho poco antes que al día siguiente, con buen tiempo, irían juntos

---

Pero, ¿no era más que apariencia?, decía la gente. ¿Qué había detrás de su belleza, de su esplendor? Se preguntaba si se había hecho saltar la tapa de los sesos, si se había muerto una semana antes de la boda, aquel otro amante anterior, del cual corrían rumores. ¿O no había nada? ¿Nada más que una belleza incomparable, detrás de la cual vivía, incapaz de enturbiarla de ningún modo? Aunque hubiera sido muy fácil, en esos momentos de intimidad en que se abren paso las historias de una gran pasión, de un amor frustrado, de una ambición contrariada, que hubiera dicho que también ella los había conocido, o sentido, o vivido por sí misma, nunca habló. Siempre guardó silencio. Entonces sabía, sabía sin haber aprendido. En su simplicidad, percibía lo que las gentes avisadas adulteraban. La singularidad de su mente la hacía precipitarse verticalmente, como una piedra, descender rauda como un pájaro, le daba, de una manera por completo natural, esta presa y este descenso de su espíritu sobre la verdad que deleitaba, facilitaba, afianzaba. . . falsamente quizá.

("La Naturaleza dispone de bien poca arcilla", dijo una vez Mr. Bankes, oyendo su voz por teléfono, y altamente emocionado, aunque ella no hacía sino decirle algo acerca del tren, "igual a la que ha empleado para modelarla a usted". La veía al final de la línea, griega, con sus ojos azules, la nariz recta. Qué incongruencia resultaba el hallarse telefoneando a una mujer como ésta. Parecía como si las Gracias reunidas hubieran aunado sus afanes en una pradera de asfodelos para componer este rostro. Sí, tomaría el tren de las 10:30 en Euston.

"Pero ella no es más consciente de su belleza que un niño", dijo Mr. Bankes, volviendo a colocar el receptor y cruzando la habitación para ver los progresos que hacían los obreros en el hotel que estaban construyendo en la parte posterior de su casa. Y pensaba en Mrs. Ramsay mientras observaba la agitación reinante entre los muros inacabados. Pues siempre —pensaba— había una incongruencia que incluir en la armonía de su cara. Se encasquetaba un sombrero de cazador en la cabeza; corría por el campo de galochas para impedir una travesura de su niño. De modo que, aunque uno se hallara imaginando su belleza solamente, no podía menos de recordar la cosa palpitante, viva (estaban subiendo ladrillos a un pequeño andamiaje cuando los observó), e incorporarla a la imagen; o si uno pensaba en ella simplemente en tanto que mujer, tenía uno por fuerza que dotarla de algún rasgo idiosincrásico extravagante, o suponer en ella un deseo latente de despojarse de su realeza de forma, como si su belleza, y todo lo que los hombres dicen sobre la belleza en general, la aburriera, y como si quisiera ser una persona como las demás, insignificante. No sabía. No sabía. Debía ponerse a trabajar.)

Tejiendo su media de un pardo rojizo, llena de pelusa, con su cabeza encuadrada absurdamente con el marco dorado, el chal verde que había puesto sobre el borde del marco, y la obra maestra auténtica de Miguel Angel, Mrs. Ramsay suavizó su áspera expresión de hacía un momento, levantó la cabeza del niño y lo besó en la frente. "Vamos a buscar otra estampa para recortar", dijo ella.

navegando a la vela hasta el faro. James se ha alegrado mucho con esta expedición. Hay varios regalos destinados a los moradores del faro, entre los cuales las medias para el hijo del torrero. La violenta alegría que James ha experimentado al anuncio de la excursión, y que lo invade por completo durante un instante, es aniquilada, sin embargo, inmediatamente, con la misma violencia, por la contundente observación de su padre de que al día siguiente no haría buen tiempo, cosa que uno de los huéspedes ha confirmado y completado por medio de observaciones meteorológicas, expuestas con énfasis un poco malévolo. De aquí las palabras consoladoras que Mrs. Ramsay dirige a James, y con las cuales comienza nuestro texto.

La unidad de ese texto vuelve a restablecerse por medio de una escena entre Mrs. Ramsay y James, en que miden el tamaño de las medias. Inmediatamente después de sus palabras de consuelo (si mañana no hace buen tiempo, ya iremos otro día), Mrs. Ramsay hace que James se ponga de pie, a fin de probarle en su pierna las medias para el hijo del torrero. Poco después le dice a James, distraídamente, que se esté quieto, pues el niño está intranquilo, por los celos, y también por la desilusión sufrida hace un momento. Muchas líneas más abajo, la conminación de Mrs. Ramsay se repite en tono más severo, y James obedece, se efectúa la medida, y resulta que la media es todavía corta. Después de otro largo intermedio, se da fin al episodio con el beso en la frente (por medio del cual Mrs. Ramsay compensa la severidad de su segunda conminación) y la invitación a buscar entre los dos una nueva estampa para recortar; con lo cual termina también la escena.

En este episodio tan baladí se intercalan constantemente otros elementos que, sin interrumpir no obstante su curso, necesitan más tiempo para ser relatados de lo que todo el asunto ha debido de durar. Trátase sobre todo de movimientos internos, es decir, que transcurren en la conciencia de los personajes, y no solamente de los que toman parte en el hecho narrado, sino también de otros que nada tienen que ver con él, y que no están presentes: *people*, Mr. Bankes. Además se insertan, como secundarios, otros episodios que conciernen a tiempos y lugares totalmente distintos —como la conversación por teléfono, los trabajos de construcción—, que sirven de urdimbre a los movimientos en la conciencia de terceras personas. Entremos en detalles. Las primeras palabras de Mrs. Ramsay son interrumpidas dos veces: por el cuadro que se presenta ante sus ojos (William Bankes y Lily Briscoe pasan juntos) y, luego, después de algunas palabras más, dedicadas a la escena "exterior", por la impresión que los que acaban de pasar dejan en ella: el encanto de los ojos de

china de Lily, del que no todos los hombres se dan cuenta. Acto seguido termina su frase, dejando que su conciencia se dedique un momento a la medida de las medias: al fin iremos al faro, y es preciso que yo vea si las medias son bastante largas. Ahora se le ocurre la idea, preparada por la observación sobre los ojos de china de Lily, de que William y Lily deberían casarse; es una idea muy buena, a ella le gusta fomentar matrimonios, y sonriente se dispone a medir. Pero el niño no se está quieto en su amor celoso y arisco hacia ella; ¿cómo podrá ver si la media es bastante larga? ¿Qué le pasa a James, el benjamín predilecto? Alza la vista, ve la habitación, y empieza un largo paréntesis. Desde los raídos sillones, de los cuales Andrew, el hijo mayor, ha dicho recientemente que desparramaban sus intestinos por el suelo, sus ideas empiezan a divagar, palpan los objetos y personas de su ambiente. Los muebles desgastados, pero bastante buenos todavía para el lugar; las ventajas del veraneo; qué barato resulta, y qué bueno para sus hijos y para su marido; fácil de aparejar con un par de muebles viejos, añadiendo algunos cuadros y libros. Libros: hace tiempo que no dispone de ocio para leer ninguno, ni siquiera los que le fueran dedicados. (Ahora brilla por un instante el faro, adonde no pueden enviarse libros tan científicos como muchos de los que tienen por aquí.) De nuevo la casa: ¡si los moradores quisieran prestar un poco más de atención!, pero ¡qué va! Andrew trae cangrejos que quiere disecar, y los otros niños coleccionan hierbas marinas, moluscos, piedras, y tiene que consentirlo: cada niño tiene su espíritu especial; pero, de todas maneras, aumenta el desorden en la casa (aquí se interrumpe el paréntesis durante un momento, mientras coloca la media en la pierna de James); todo se echa a perder. ¡Si pudiera lograr, por lo menos, que se cerraran las puertas!: todo se estropea, como el chal de Cachemira que está sobre el marco del cuadro. Una vez más, todas las puertas están abiertas. Escucha. Sí, todas están abiertas. La ventana del descansillo de la escalera también está abierta, pero ésta la abrió ella misma. Las ventanas deben estar abiertas, y las puertas cerradas, ¿por qué no cumplir con una regla tan sencilla? Cuando uno va por la noche a la habitación de las criadas, todas las ventanas están cerradas. Sólo la criadita suiza tiene siempre las ventanas abiertas. Necesita aire libre. Ayer había dicho, mirando por la ventana, con lágrimas en los ojos: ¡En mi país las montañas son tan hermosas! Mrs. Ramsay sabía que allá, en su país, su padre estaba muriendo. Mrs. Ramsay había estado instruyéndola sobre la forma de hacer una cama, de abrir una ventana. Había hablado y reñido mucho. Pero de pronto se quedó silenciosa. (Com-

paración con las alas de un pájaro que vuelve, plegándolas, después de haber volado al sol.) Había quedado silenciosa, pues no había nada que decir. El padre tenía un cáncer en la garganta. Al recordarlo, al recordar cómo la muchacha había dicho: En mi país las montañas son tan hermosas —y no había esperanza posible—, se siente dominada por una irritación convulsiva (irritación contra la cruel falta de sentido de la vida, de esta vida cuya continuación ella, no obstante, trata con todas sus fuerzas de impeler, de apoyar, de asegurar). Esta irritación se vierte al exterior, el paréntesis termina repentinamente (no puede haber durado más que unos segundos; hace un instante aún sonreía ante la idea de un matrimonio entre Mr. Bankes y Lily Briscoe) y dice severamente a James: ¡Estáte quieto! ¡No seas tonto!

Éste es el primer gran paréntesis. El segundo empieza un poco después, una vez que ya ha medido las medias y ha llegado a la conclusión de que son demasiado cortas. Empieza con el párrafo enmarcado por el motivo: *never did anybody look so sad.*

¿Quién es el que habla, en este párrafo?, ¿quién contempla a Mrs. Ramsay y hace la observación de que nunca nadie pareció tan triste, y que emite conjeturas tan discretamente dubitativas respecto a la lágrima que —quizá— se forma y resbala en la oscuridad, y al agua, que la recibe vibrante y queda de nuevo quieta? En el recinto están solamente Mrs. Ramsay y James, junto a la ventana; éstos no pueden ser, ni tampoco aquel "uno", *people,* que empieza a hablar en el párrafo siguiente. Así, quizá, sea el mismo autor. Pero si es así, no habla como alguien que conoce perfectamente a sus personajes —en este caso Mrs. Ramsay— y que, basándose en este conocimiento, puede describir con segura objetividad su carácter y su estado interno de momento. Es Virginia Woolf quien ha escrito este párrafo, pues tampoco lo ha señalado por medio de comillas u otros signos como palabras o pensamientos de un tercero. Debemos, pues, suponer que se trata de una manifestación directa de la autora. Pero no parece darse cuenta de que ella lo es y que, por consiguiente, debería saber lo que les ocurre a sus personajes. Quien habla aquí, sea quien sea, se comporta como alguien que no hubiera tenido más que una impresión de Mrs. Ramsay, que contempla su rostro y reproduce su impresión subjetivamente, dudando de su propia interpretación. *Never did anybody look so sad* no es una observación de tipo objetivo: es la reproducción, rayana en lo suprarreal, del estremecimiento de alguien que ve el rostro de Mrs. Ramsay. Y en lo que sigue parece que no hablan personas, sino "espíritus entre cielo y tierra", espíritus sin nombre, que pueden

penetrar en las profundidades de una naturaleza humana y conocer algo de lo que allí pasa, pero no con entera claridad, de manera que su información tiene un hilo de incertidumbre; acaso comparable a aquellos *certain airs, detached from the body of the wind,* que en un pasaje posterior (II, 2) se deslizan nocturnamente en la casa dormida, *questioning and wondering.* Pero, de cualquier modo que sea, tampoco se trata de una manifestación objetiva del autor sobre sus personajes. Nadie sabe exactamente lo que ocurre: todo son barruntos, ojeadas que alguien lanza sobre otra persona, sin poder descifrar su enigma. Y así continúa en el párrafo que sigue: se exponen y discuten suposiciones sobre la significación de la expresión del rostro de Mrs. Ramsay. Pero el tono desciende un poco, de lo poético-suprarreal a lo práctico-terrenal, y se introduce un nuevo interlocutor: *people said.* Las gentes se preguntan si no habrá algún recuerdo de un acontecimiento infausto de su vida que se oculte tras su radiante belleza. Corrían rumores. Pero ¿no serían acaso falsos? Por ella misma, no hay manera de saber nada; guarda silencio cuando la conversación recae sobre cosas semejantes. Pero aun en el caso de que no le haya ocurrido nada, ella lo sabe todo, incluso sin experiencia. La sencillez y la justeza de su naturaleza aciertan, infaliblemente, con la verdad de las cosas y producen el efecto —erróneo quizá— de un arrobo, de un alivio, de una ayuda.

¿Es todavía *people* quien habla? Cabría dudarlo, pues las últimas palabras revisten un tono excesivamente personal y reflexivo para ser habladurías de la gente e, inmediatamente después, en forma repentina e inesperada, entran un interlocutor completamente nuevo, una escena y un tiempo distinto. Nos encontramos con Mr. Bankes al teléfono, hablando con Mrs. Ramsay, que lo ha llamado para comunicarle una combinación de trenes, seguramente a causa de una cita para un viaje en común. El párrafo sobre las lágrimas ya nos había alejado de la habitación en que Mrs. Ramsay y James se hallaban, cerca de la ventana, conduciéndonos a un escenario indeterminado, suprarreal. El párrafo en que se hace mención de las habladurías de la gente tiene un escenario terrestre y concreto, pero no exactamente circunscrito. Ahora nos encontramos en un lugar concreto, pero bien lejos de la casa veraniega, en Londres, en la residencia de Mr. Bankes. Él no dice cuándo *(once),* pero sin duda alguna la conversación telefónica ha tenido lugar mucho tiempo, quizá años, antes del veraneo en la casa de la isla. Pero lo que dice por teléfono Mr. Bankes se traba perfectamente con el párrafo anterior. Es como si en éste (aunque, una vez más, no

objetivamente, sino como impresión sobre un hombre determinado y en un instante determinado) recapitulara todo lo anterior, la escena con la muchacha suiza, el oculto dolor en el hermoso rostro de Mrs. Ramsay, lo que la gente piensa de ella, su influencia: la naturaleza tiene poca arcilla como esa de la que ha formado a Mrs. Ramsay. ¿Le ha dicho realmente esto por teléfono? ¿O quería solamente decirlo, al oír aquella voz que lo emocionaba profundamente, y al hacérsele patente en la conciencia lo raro que resultaba hablar por teléfono con esta mujer maravillosa, comparable a la figura de una divinidad griega? Las palabras están entre comillas, así que uno debería admitir que han sido realmente pronunciadas. Pero no es seguro, pues también las primeras palabras del monólogo que sigue están entre comillas. Sea como sea, él se rehace en seguida, contestando objetivamente que tomará el tren de las 10:30 en la estación de Euston.

Pero su agitación interna no se extingue tan rápidamente. Mientras deposita el auricular y atraviesa la habitación en dirección a la ventana, a fin de observar los progresos de una edificación que se está haciendo enfrente, exhibe una actitud que le es peculiar cuando está distraído y da rienda suelta a sus pensamientos: continúa ocupándose de Mrs. Ramsay. Hay siempre en ella algo raro, que no está en completo acuerdo con su belleza (como hace un instante el telefonear); no sabe que es hermosa o, en todo caso, lo sabe como un niño: esto se nota a veces en sus vestidos y en sus actos. Sin cesar está metiéndose en esas realidades de la vida, difícilmente compatibles con la armonía de su rostro. Mr. Bankes intenta explicarse metódicamente, según tiene por costumbre, las contradicciones de su rostro, y establece algunas conjeturas, sin poder decidirse, sin embargo, mientras se van filtrando aquí y allá sus observaciones sobre el trabajo en la nueva construcción. Por fin renuncia: con la objetividad un tanto impaciente y resuelta de un hombre metódico y científico, arroja de sí el insoluble problema "Mrs. Ramsay". No encuentra solución alguna (la repetición del *he did not know* simboliza el movimiento impaciente del rechazo del problema). Debe volver a su trabajo.

Con esto hemos llegado al final de la segunda y grande interrupción, y se nos devuelve a la habitación en que permanecen Mrs. Ramsay y James. La escena externa termina con el beso sobre la frente de James y la vuelta a la ocupación de recortar estampas. Pero también se trata de un cambio externo; reaparece, repentino, un escenario abandonado hace poco, por cierto sin transición alguna, como si no hubiera sido abandonado, como si la larga interrupción

no hubiera sido más que una rápida ojeada que alguien —¿quién?— ha lanzado en la profundidad del tiempo. En cambio el tema (Mrs. Ramsay, su belleza, el enigma de su naturaleza, su calidad de absoluta que, sin embargo, se mueve continuamente en lo relativo, equívoco, desacorde con su belleza) pasa inmediatamente de la última fase de la interrupción, o sea las reflexiones indecisas de Mr. Bankes, a la situación en la que volvemos a encontrar a Mrs. Ramsay: *with her head outlined absurdly by the gilt frame*, etc., pues hay otra vez algo incongruente, *something incongruous*, a su alrededor. Y el beso que da a su benjamín, las palabras que le dirige, son verdaderamente una purísima ofrenda de vida, recibida por James como la realidad más natural y simple, a pesar de que está preñada de enigmas insolubles.

De nuestro análisis del pasaje resultan algunas características de estilo, que trataremos de formular.

Se puede decir que no aparece el autor en tanto que narrador de estados objetivos de hecho: casi todo lo que se dice figura como reflejo en la conciencia de los personajes de la novela. Cuando se trata, por ejemplo, de la casa, o de la sirvienta suiza, no se nos proporciona el conocimiento objetivo que Virginia Woolf posee sobre estos objetos de su imaginación creadora, sino lo que piensa o siente Mrs. Ramsay en un determinado momento. Tampoco se nos hace partícipes del conocimiento que Virginia Woolf tiene de Mrs. Ramsay, sino de los reflejos de su naturaleza y de su influjo en las diversas figuras de la novela, en los "espíritus sin nombre", que sospechan algo acerca de una lágrima, en las gentes que hacen conjeturas sobre ella, y en Mr. Bankes. Tan lejos se lleva este procedimiento, que no parece existir en absoluto un punto de vista exterior a la novela, desde el cual puedan ser observados sus hombres y los acontecimientos, como tampoco parece existir una realidad objetiva, diferente de los contenidos de conciencia de los personajes. Algunos restos de esa realidad objetiva hay, por lo menos, en las breves indicaciones concernientes a pequeños actos exteriores, como *said Mrs. Ramsay, raising her eyes...* o *said Mr. Bankes once, hearing her voice*. El último párrafo (*Knitting her reddish-browm hairy stocking...*) podría contarse también entre ellas, pero ya es dudoso. El episodio está narrado objetivamente, pero, en cuanto a su interpretación, del descenso de tono se deduce que el autor no contempla a Mrs. Ramsay con ojos seguros, sino inquisitivos, lo mismo, exactamente, que cualquier personaje de la novela que hubiera visto a Mrs. Ramsay en la situación descrita y hubiera oído las palabras en cuestión.

Los medios empleados en esta novela, y también por otros escritores contemporáneos, para reproducir el contenido de conciencia de los personajes han sido analizados y descritos sintácticamente, y se han calificado alguno de esos medios como "discurso vivido" o bien como "monólogo interno". Sin embargo, estas formas estilísticas, especialmente el "discurso vivido", fueron empleadas en la literatura mucho antes, aunque no con la misma intención artística. Y al lado de éstas hay otras posibilidades, apenas captables sintácticamente, de anegar y hasta de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva, que el autor domina, posibilidades que no se basan en lo formal, sino en el tono y en la ilación del contenido, como en nuestro caso, en que el autor logra la impresión que busca, la de presentarse a sí mismo como vacilante, interrogador e inquisitivo, como si la verdad de sus personajes no le fuera mejor conocida que a ellos mismos o al lector. El todo es, por consiguiente, cuestión de la actitud del escritor ante la realidad del mundo que nos presenta, actitud completamente distinta a la de los autores que interpretan con seguridad objetiva las acciones, estados y caracteres de sus personajes, tal como ocurría antes en la generalidad de los casos. Goethe o Keller, Dickens o Meredith, Balzac o Zola, nos comunicaban, con su conocimiento infalible, lo que hacían sus personajes, lo que pensaban y sentían en la ocasión, y cómo había que interpretar sus acciones y pensamientos: sabían todo lo que tenían que saber sobre su carácter. Desde luego, también antes ocurría que se nos dieran a conocer las representaciones subjetivas de los personajes de una novela o de una narración cualquiera, a veces en "discursos vividos", a menudo en monólogos, en la mayoría de los casos mediante una introducción que decía poco más o menos: "le pareció que...", o "en este momento sintió que...", u otras frases parecidas. Pero en tales casos no se intentaba apenas reproducir el vagar juguetón de la conciencia, que se abandona al vaivén de las impresiones —como sucede en nuestro texto, tanto en el caso de Mrs. Ramsay como en el de Mr. Bankes—, sino que el contenido de conciencia aludido se circunscribía de una manera racional a algo que tenía que ver con el episodio narrado o con la situación descrita, como sucede en el trozo de *Madame Bovary* comentado más arriba (pp. 454 *ss*). Y algo aún más importante: siempre quedaba el autor, con su conocimiento de una verdad objetiva, como una última y superior instancia. También se conocieron antes, especialmente desde fines del siglo XIX, obras narrativas que intentaban producirnos una impresión de la realidad extremadamente individualista, subjetiva, a menudo excéntrica y que, sin duda alguna, no trataban de proporcionar algo uni-

versalmente válido u objetivo sobre la realidad o eran incapaces de ello. Estas novelas revestían, a veces, la forma de novelas "yoístas", pero otras no, como es el caso de la novela *À rebours*, de Huysmans. Pero esto es también radicalmente distinto del procedimiento contemporáneo, que nos trae a las mientes el texto de Virginia Woolf, aunque tal procedimiento se ha ido desenvolviendo de aquéllos.

Lo esencial en los procedimientos del género del de Virginia Woolf es que no se trata solamente de *un* sujeto, cuyas impresiones internas se reproducen, sino de muchos, con frecuencia alternantes, como en nuestro texto Mrs. Ramsay, *people*, Mr. Bankes, en cortos intervalos James, la sirvienta suiza por reflejo, y los innominados que exteriorizan conjeturas sobre la lágrima. Por la multiplicidad de sujetos debemos inferir que nos hallamos ante un intento de investigación de la verdad objetiva, en este caso el conocimiento de la "verdadera" Mrs. Ramsay. Es verdad que ella es un enigma y lo sigue siendo en el fondo, pero parece que fuera circunscrita cada vez un poco más por los diversos contenidos de conciencia que la conciernen (comprendido el suyo), como si se intentara aproximarse a ella desde varios lados, lo más que se pudiera dentro de las posibilidades humanas de conocimiento y expresión. La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes) es esencial para este procedimiento, el cual se diferencia por eso, fundamentalmente, del subjetivismo unipersonal, que sólo permite el uso de la palabra a un solo individuo, casi siempre singular, dando valor exclusivo a su visión de la realidad.

Desde un punto de vista histórico-literario existen, desde luego, estrechas relaciones entre la representación de la conciencia subjetiva y unipersonal y la encaminada a la síntesis de varias personas: ésta ha surgido de aquélla, y hay obras en que ambos procedimientos se entrecruzan, de modo que uno puede observar el proceso de gestación, como ocurre sobre todo con Marcel Proust. Hemos de volver sobre este punto.

Otra peculiaridad estilística —en estrecha y necesaria relación con la "representación pluripersonal de la conciencia" que acabamos de comentar— que puede observarse en nuestro texto se refiere a la manera de manejar el tiempo. Que algo particular ocurre con éste en la literatura narrativa actual, es un hecho observado hace tiempo; se han realizado múltiples investigaciones sobre el tema, intentándose, sobre todo, poner en relación los fenómenos pertinentes con doctrinas o corrientes filosóficas contemporáneas, sin duda con razón y facilitando así la comprensión de lo común, en que recae el inte-

rés y la intención íntima de la actividad de muchos de nuestros contemporáneos.

Vamos a tratar de describir el procedimiento valiéndonos del texto reproducido. Ya dijimos que el episodio de la medida del tamaño de las medias y las palabras a que da lugar han debido de durar bastante menos tiempo del que un lector atento, que no quiere que se le escape ningún detalle, necesita para la lectura del párrafo, incluso si admitimos que entre la medición y el beso de reconciliación ha tenido lugar una breve pausa. Pero el tiempo de la narración no está dedicado al episodio mencionado —éste está reproducido bastante parcamente—, sino a interrupciones: hay intercaladas dos grandes digresiones, cuya relación temporal con el episodio básico parece ser completamente distinta. La primera, o sea la exposición de lo que sucede en el interior de Mrs. Ramsay durante la medición (más exactamente, entre la primera conminación distraída y la segunda, severa, a James, para que tenga quieta la pierna), forma parte, temporalmente, del episodio básico, y es solamente su exposición la que necesita más segundos, o hasta minutos, que la medición: porque la conciencia recorre a veces el camino elegido con mucha más rapidez que la que el lenguaje puede desplegar en su reproducción, suponiendo que uno quiera hacerse inteligible a un tercero, que es lo que se pretende aquí. Lo que ocurre en Mrs. Ramsay no contiene nada de enigmático, son las ideas, que podríamos llamar normales, que surgen de su vida diaria: su secreto reside más abajo, y tan sólo en el instante en que se pasa bruscamente desde la ventana abierta hasta las palabras de la muchacha suiza ocurre algo que parece levantar un poco el velo: en su conjunto el juego de luces de la conciencia es mucho más fácil de entender, en el caso de Virginia Woolf, que lo que ocurría con otros escritores (como James Joyce) en casos semejantes. Pero las series de imágenes que ascienden a la conciencia de Mrs. Ramsay son tan sencillas y corrientes como esenciales: nos dan una síntesis de las circunstancias de la vida en las cuales se halla prendida su incomparable belleza, y en medio de las cuales aparece y se oculta al mismo tiempo. Cierto que ya antes los autores han dedicado algún tiempo y algunas frases a comunicar al lector lo que pasa por la cabeza de sus personajes en un momento determinado, pero casi seguro que no hubieran escogido a este fin una ocasión tan casual como el momento en que Mrs. Ramsay levanta la mirada, durante el cual sus ojos tropiezan indeliberadamente con los muebles, ni hubieran tampoco pensado en reproducir el arabesco fluyente de la conciencia, abandonada a su libertad natural y sin dirección alguna,

y tampoco hubieran intercalado todo el episodio interno entre episodios externos tan próximos entre sí en el tiempo como las dos comunicaciones a James para que guarde compostura, ya que las dos tienen lugar mientras ella se dispone a colocar la media inacabada sobre su pierna, así que, de modo sorprendente, inusitado en épocas anteriores, resalta fuertemente el contraste entre la brevedad del suceso externo y la riqueza ensoñada de los episodios interiores, surcando los ámbitos de toda una vida.

Éstas son las características distintivas y nuevas del procedimiento: motivo casual que desencadena los procesos en el interior de los mismos en una libertad no embarazada por propósito ni dirigida por ningún objeto determinado del pensamiento, resalte del contraste entre el tiempo "externo" e "interno". Estas tres características tienen algo en común, por cuanto descubren la actitud del autor: éste se abandona mucho más a la contingencia incierta de lo real de lo que antes solía suceder en obras realistas, y aun cuando también él, como es evidente, ordena y estiliza el material. no lo hace en una forma racional, ni con vistas a llevar sistemáticamente a su término una trabazón externa de sucesos. En Virginia Woolf los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía, están al servicio del desencadenamiento e interpretación de los internos, mientras que antes —y con frecuencia todavía— los movimientos internos servían de preferencia a la preparación y fundamentación de importantes sucesos exteriores. Esto se advierte también por lo arbitrario y casual del motivo exterior (un alzamiento de ojos, el que James no tenga su pie quieto) que desencadena el proceso interno, mucho más importante.

La relación temporal de la segunda digresión con respecto al episodio básico es de otro género: su contenido (párrafo sobre la lágrima, ideas de la gente sobre Mrs. Ramsay, conversación telefónica con Mr. Bankes y pensamientos de éste mientras contempla la edificación del hotel) no forma parte temporal alguna del episodio base, ni tampoco espacial; trátase de otros tiempos y de otros escenarios, es una especie de digresión, como la historia del origen de la cicatriz de Ulises que comentamos en el primer capítulo de este libro. Pero también es completamente distinta de ésta en su estructura. En el texto de Homero, la digresión está ligada a la cicatriz que Euriclea toca con sus manos, y aunque el instante del contacto es de alta intensidad dramática, se antepone en seguida, sin embargo, otro presente, claro como la luz del día, que parece haber sido colocado allí precisamente con la intención de eliminar la tensión dramática y de hacer olvidar por un rato la escena del lavatorio. En el pa-

saje de Virginia Woolf no hay tensión alguna, no ocurre nada importante en un sentido dramático; se trata simplemente de la longitud de una media. La digresión está ligada a la expresión del rostro de Mrs. Ramsay: *never did anybody look so sad.* A esto se encadenan varias digresiones, precisamente tres, todas las tres diferentes en cuanto a tiempo y lugar, y diferentes también en lo que concierne a la determinación, más o menos exacta, de tiempo y lugar, por cuanto, primero, es fantasmal, segundo, un poco más definida y, tercero, fijada con relativa precisión. Sin embargo, ninguna de las tres está determinada en el tiempo con tanta exactitud como la sucesión episódica de la historia juvenil de Ulises, pues tampoco de la conversación telefónica se nos dice exactamente cuándo sucedió. De esta manera, nos despedimos de la ventana mucho más imperceptible y gradualmente a como ocurre el cambio de escenarios y de tiempos en el episodio de la cicatriz. En el párrafo sobre la lágrima, el lector puede dudar si se ha realizado un cambio o no, quizá los innominados que hacen uso de la palabra hayan entrado en la habitación y hayan dirigido sus miradas al rostro de Mrs. Ramsay. En el segundo párrafo, donde esto ya no es posible, las gentes cuyas habladurías son reproducidas clavan también su mirada en el rostro de Mrs. Ramsay, desde luego, no ahora ni aquí, en la ventana de la casa veraniega, pero todavía sobre el mismo rostro y con la misma expresión, y aún en la tercera parte, en la que ya no se contempla el rostro realmente (pues Mr. Bankes habla con Mrs. Ramsay por teléfono), éste se halla ante los ojos de su alma: así que el tema (o sea la explicación de la personalidad de Mrs. Ramsay) no se borra ni un solo momento de la memoria del lector, ni siquiera en el instante mismo en que el problema es planteado (la expresión de la cara mientras mide la longitud de la media).

En tanto que sucesos externos, las tres partes de la digresión no tienen nada que ver una con otra, no tienen un transcurso común y exteriormente conexo, como los episodios de la juventud de Ulises, narrados en relación con el origen de la cicatriz. Están ligadas entre sí tan sólo porque se enfocan las tres hacia Mrs. Ramsay, y precisamente hacia aquella Mrs. Ramsay que, con la insondable expresión de dolor tras su radiante belleza, hace la observación de que la media es demasiado corta todavía. Sólo por medio de esta dirección común se hallan ligadas unas a otras las tres partes de la digresión, por lo demás completamente distintas; pero la ligazón es lo bastante fuerte como para robarles actualidad independiente, que posee, como dijimos, el episodio de la cicatriz: no son más que intentos de explicación del *never did anybody look so sad,* continúan te-

jiendo el tema que, terminada la digresión, sigue tejiéndose: no ha habido en absoluto un cambio de tema. Mientras que la escena en la que Euriclea reconoce a Ulises queda interrumpida y seccionada en dos partes por la interpretación referente al origen de la cicatriz. No se da en nuestro caso una separación tan clara entre dos episodios externos y entre dos presentes; por muy insignificante que el episodio básico sea en tanto que suceso externo (medición de la media), la imagen del rostro de Mrs. Ramsay, que surge en él, permanece constantemente presente durante la interpolación. Ésta no es más que un fondo para dicha imagen, que parece desplegarse, como si dijéramos, en las profundidades del tiempo, no de otra forma que la primera digresión, desencadenada por la mirada distraída de Mrs. Ramsay sobre el mobiliario de la habitación, constituye un despliegue de la imagen en las profundidades de la conciencia. Ambas digresiones no son, por lo tanto, tan diferentes entre sí como parecían al principio. No es tan importante el hecho de que la primera transcurra dentro del tiempo (y del lugar) propio del episodio básico, mientras que la segunda evoca otros tiempos y lugares; los tiempos y lugares de la segunda no son independientes, y están únicamente al servicio del tratamiento múltiple de la imagen que los ocasiona, incluso hacen el efecto, semejantes en esto al tiempo interior de la primera digresión, de un episodio en la conciencia de un observador cualquiera (innominado, desde luego) que hubiera visto a Mrs. Ramsay en la situación descrita, y cuya meditación sobre el enigma no solucionado de su personalidad contuviera recuerdos de lo que un tercero (*people*, Mr. Bankes) dice o piensa de ella.

Ambas digresiones constituyen intentos para ahondar en una realidad más peculiar, más profunda y hasta más real, motivo por el cual el episodio que las provoca parece completamente casual y es pobre en contenido, y por el cual también importa poco que en las digresiones se empleen exclusivamente contenidos de conciencia, es decir, tiempo interno, o alteraciones exteriores de éste. Además, el acaecer interno de la primera digresión contiene varios cambios de tiempos y escenarios, ante todo la escena con la criada suiza. Lo esencial es que un episodio exterior insignificante desencadene una fluencia de ideas que abandonan su actualidad y se mueven libremente en las profundidades del tiempo. Es como si un texto aparentemente sencillo revelara su contenido verdadero tan sólo en la glosa, o un tema musical simple en la ejecución.

Con esto se pone claramente de manifiesto la estrecha relación que existe entre el tratamiento del tiempo y la "representación pluri-

personal de la realidad" que hemos comentado anteriormente. Los estados de conciencia no están ligados al presente del episodio externo que los evoca. El procedimiento propio de Virginia Woolf, tal como se muestra en nuestro texto, consiste en esto: que la realidad externa, objetiva, de la actualidad, narrada por el autor de manera directa y que aparece como cuestión de hecho, o sea el hecho de medir la media, no es más que ocasión (aun cuando quizá no del todo casual): todo el peso recae sobre lo que provoca, que no es visto directamente, sino en reflejo, y no está ligado a la actualidad del episodio básico que lo ha provocado.

Se impone el recuerdo de la obra de Marcel Proust. Ha sido el primero en realizar consecuentemente algo de este género, todo su procedimiento va ligado al reencuentro en la memoria de la realidad perdida, proceso que se desencadena por medio de un suceso exteriormente insignificante y aparentemente casual. El proceso aparece descrito reiteradamente, con mucha exactitud y acompañado de la teoría artística que de él deriva, en el segundo tomo de *Le temps retrouvé,* pero ya se había presentado muy expresivamente en la primera sección de *Du côté de chez Swann,* donde el sabor de un bizcocho (la *petite Madeleine)* mojado en una taza de té, una desapacible tarde de invierno, evoca en el narrador un encanto subyugador, pero vago al principio. Intenta con enérgico empeño, repetidas veces, ahondar en su género y su causa, y resulta al fin que aquel encanto se basa en un encuentro: el reencuentro del sabor de aquella *petite Madeleine* mojada en té que, siendo jovencito todavía, le dió su tía un domingo, cuando él entró en su habitación a desearle los buenos días, cosa que había tenido lugar en la vieja villa de Combray, donde ella vivía apenas sin salir de la cama, y donde él acostumbraba a ir a pasar los meses de verano con sus padres. Y de este recuerdo reencontrado surge, más genuino y real que cualquier presente, el mundo de su infancia, con una claridad que lo hace apto para ser descrito, y él comienza entonces a relatarlo.

En Proust persiste constantemente un yo narrador, que no es un observador externo, sino alguien enredado en la acción y que la penetra del sabor propio de su índole, de modo que cualquiera podría sentirse inclinado a colocar su obra entre los productos del subjetivismo unipersonal, del que hemos hablado anteriormente. Semejante clasificación no sería falsa, pero sí insuficiente, ya que no abarcaría por completo la estructura de la novela de Proust. Éste no nos presenta la misma visión cerrada y unipersonal de la realidad que encontramos, por ejemplo (para citar dos casos muy distintos, pero

comparables a este respecto), en *À rebours,* de Huysmans, o en *Pan,* de Knut Hamsun. Proust busca la objetividad y la esencia de lo ocurrido, objetivo que intenta alcanzar confiándose a la dirección de la propia conciencia, pero no de la conciencia presente en cada caso, sino de la conciencia mnémica. El ascenso de la realidad pasada desde la conciencia remembrante, que hace tiempo abandonó las circunstancias en que incidentalmente se encontraba presa cuando aquello constituía su presente, ve y ordena su contenido de una forma totalmente distinta de la meramente individual y subjetiva: liberada de las varias vinculaciones de entonces, la conciencia ve los estratos de su propio pasado, con sus respectivos contenidos, en perspectiva, confrontándolos constantemente unos con otros y liberándolos de la sucesión temporal externa y de la significación, dependiente de su actualidad, que eventualmente parecieron poseer, con lo cual la idea contemporánea del tiempo interior se concilia con la concepción neoplatónica de que el arquetipo verdadero del objeto existe en el alma del artista, de un artista que, encontrándose dentro del objeto mismo, se desprende de él en tanto que observador y se coloca frente a su propio pasado.

Voy a intercalar un breve párrafo de la novela de Proust, a fin de ilustrar lo que acabo de decir. Se trata de un momento de la niñez del narrador, y se encuentra en el primer tomo, hacia el final de la sección primera. Sin duda, un ejemplo óptimo, clarísimo, de la estratificación realizada por la conciencia que recuerda: no siempre se puede comprobar con la misma facilidad que en este caso. En otro ejemplo hubiéramos debido analizar, a fin de percibir con nitidez la estructura, el arreglo del material, la introducción, la desaparición y reaparición de los personajes, el entrecruzamiento de los múltiples presentes y contenidos de conciencia. Pero todo lector de Proust convendrá con nosotros en que toda su obra está escrita con el procedimiento que en nuestro ejemplo resalta a primera vista.

La situación es la siguiente: el narrador, en una tarde de su infancia, no ha podido conciliar el sueño sin el acostumbrado beso materno; su madre, que tenía un invitado a cenar, no pudo acudir cuando él se acostó. En un estado de irritabilidad nerviosa decide permanecer despierto y presentarse ante la puerta a su madre cuando ésta, después de despedir al invitado, se dirije a su vez a dormir. Esto constituye una falta grave, pues sus padres intentan corregir su hipersensibilidad por medio de la estricta prohibición de estos arrebatos. Debe prepararse, por consiguiente, a recibir severo castigo, quizá el extrañamiento de la casa, la reclusión en un internado; pero la necesidad de una satisfacción momentánea es más fuerte

que el temor a las consecuencias. Mas ocurre inesperadamente que el padre, por lo general mucho más estricto y autoritario, pero también menos consecuente que la madre, al subir tras ésta las escaleras y ver al niño, se conmueve por la desesperada expresión de su semblante, y aconseja a la madre ir a dormir por aquella noche en la habitación del niño, para calmarlo. Luego continúa el relato de la siguiente manera:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donné M. Swann, disant à Hagar qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit". La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.[2]

A través de la perspectiva temporal reluce ya algo de la simbólica sempiternidad de los acontecimientos fijados en la conciencia recordadora. Más claras y sistemáticas todavía, aun cuando también

---

[2] No se le podían dar las gracias a mi padre, porque se le hubiera irritado con eso que él llamaba sensiblerías. Yo permanecí sin atreverme a hacer un movimiento; todavía estaba él ante nosotros, alto, con su camisón blanco bajo el casimir de la India violeta y rosa que anudaba alrededor de su cabeza desde que padecía de neuralgias, con el gesto de Abraham en el grabado de Benozzo Gozzoli que me había dado el señor Swann, diciendo a Agar que se aparte del lado de Isaac. Ya hace bastantes años de esto. La pared de la escalera por donde yo vi subir el reflejo de su bujía hace mucho tiempo que no existe. También en mí han sido destruídas bastantes cosas que creía que iban a durar siempre, y se han edificado otras nuevas, haciendo nacer penas y alegrías nuevas que entonces no hubiera podido prever, así como las antiguas se me han vuelto difíciles de comprender. Hace también ya mucho tiempo que mi padre no puede decir a mamá: "Véte con el niño". La posibilidad de momentos semejantes no renacerá jamás en mí. Pero desde hace poco, vuelvo otra vez a percibir muy bien, si presto atención, los sollozos que tuve la fuerza de contener ante mi padre y que no estallaron hasta que me encontré solo con mamá. En realidad, no han cesado nunca; y es porque la vida se calla ahora un poco más a mi alrededor por lo que vuelvo a oírlos, como esas campanas de los conventos que los ruidos de la ciudad durante el día ahogan tan bien que parece que están inmóviles, pero vuelven a sonar en el silencio de la noche.

mucho más enigmáticas, son las referencias simbólicas en el *Ulysses*, de James Joyce, en el cual el procedimiento del reflejo múltiple de la conciencia y de la multiplicidad de estratos temporales está empleado de la manera más radical. El libro tiende inconfundiblemente a una síntesis simbólica del tema "cada cual"; todos los grandes motivos de la historia interna europea están contenidos en él, aunque parte de individuos muy especiales y de un presente circunscrito con toda exactitud (Dublín, el 16 de junio de 1904). Este libro puede ejercer una fuerte influencia inmediata sobre la sensibilidad, pero no es fácil comprenderlo verdaderamente, ya que el incesante remolino de motivos, la riqueza de palabras y conceptos, el juego de sus abundantes relaciones, la duda siempre renovada y nunca resuelta sobre la clase de orden que se esconde en último término detrás de tanto capricho aparente, plantean altas exigencias a la cultura y a la paciencia del lector.

Pocos escritores han empleado el reflejo de conciencia y la estratificación del tiempo tan consecuentemente como los estudiados hasta aquí, pero influencias y huellas se advierten por todos los lados, recientemente incluso en autores que no se cuidan de ser tomados en serio por lectores exigentes. Varios escritores han encontrado su método propio o realizado ensayos para hacer que la realidad que toman por asunto aparezca bajo una luz cambiante y en estratos diversos, o para abandonar el "punto de vista" de una observación, ya sea aparentemente objetiva o puramente subjetiva, a favor de una perspectiva más rica. Entre estos últimos encuéntranse nuestros maestros más antiguos, cuajados tiempo ha en sus características personales, los cuales en su madurez, hacia los años de la primera Guerra Mundial, fueron arrastrados por la corriente y, cada uno a su manera, buscaron el camino que, a través de un relajamiento y una disolución de la realidad, los condujera a una interpretación más rica y esencial de la misma. Así ocurre con Thomas Mann que desde la *Montaña mágica,* sin renunciar lo más mínimo a su modalidad (en la cual siempre se halla presente el escritor que narra, comenta, objetiva, dirigiéndose constantemente al lector), se compenetra cada vez más con la perspectiva temporal y la simbólica sempiternidad del acaecer, o también, en un estilo completamente diferente, André Gide, que en los *Faux-monnayeurs* cambia de continuo el punto de vista desde el que son contemplados los sucesos, ya estratiformes de por sí, y marcha tan lejos que entrelaza de un modo irónico-romántico la novela misma y la historia de su gestación, o bien, para citar otro caso también del todo diferente y mucho más simple, Knut Hamsun, que, por ejemplo, en la novela *Bendición de la tierra,* esfuma las

fronteras entre las manifestaciones de los personajes de la novela, hechas en discurso directo o vivido, y lo que cuenta el escritor, de manera que uno no está completamente seguro de estar oyendo al escritor situado fuera de la novela. Las frases suenan como si procedieran de uno de los protagonistas o de alguien que pasara en el momento y observara.

Finalmente, debemos mencionar ciertas peculiaridades que conciernen a la clase del material: ocurre a menudo en las novelas contemporáneas que no tropezamos con uno o varios personajes cuyos destinos son perseguidos a la vez, ni tampoco en un conjunto de acontecimientos entrelazados, sino que se agrupan sin conexión alguna personajes varios o muchos sucesos fragmentarios, con el efecto de que el lector no pueda tener en sus manos, durante mucho tiempo, el hilo de los sucesos. Hay novelas que intentan reconstruir un ambiente con trozos de sucesos y con personajes constantemente diferentes, que a veces desaparecen para volver a reaparecer. En este caso piensa uno que el escritor trata de aprovechar en la novela las posibilidades estructurales que ofrece el cine, lo cual sería un empeño vano, pues una concentración de espacio y tiempo como la que el cine es susceptible de alcanzar —por ejemplo, representar la situación de un grupo humano desparramado por muchos lugares, de una gran ciudad, de un ejército, de una guerra, de un país, mediante algunas imágenes y en el espacio de pocos segundos— no puede conseguirla por sí sola la palabra hablada o escrita. Es cierto que la épica posee gran libertad para disponer del espacio y del tiempo, mucha más que el drama anterior al cine, aun cuando uno no se atenga a las estrictas reglas de unidad clásicas. En las últimas décadas la novela ha explotado esta libertad en forma sin precedente en ninguna de las épocas literarias anteriores, como no sea en algunos intentos del romanticismo, sobre todo el alemán, que no se atenía, sin embargo, al material de la realidad. Pero la novela ha conocido por el cine, más claramente que nunca, sus límites, los límites de su libertad en el espacio y en el tiempo, que le son impuestos por su instrumento mismo, el lenguaje; así que ahora los términos se han invertido, y el drama cinematográfico posee posibilidades mucho mayores para la estructuración espacio-temporal del tema.

En las características subrayadas de la novela realista de entre las dos guerras —representación pluripersonal de la conciencia, estratificación del tiempo, aflojamiento de la conexión entre los sucesos externos, cambios del punto de vista desde el que se verifica el relato— todas ellas relacionadas entre sí y difíciles de separar, se dejan ver. según nos parece, ciertos empeños, tendencias y necesidades, tanto

del escritor como del público. Se trata de cosas diversas, en parte aparentemente contradictorias, a pesar de lo cual forman un todo, hasta el punto de que en la exposición analítica de las mismas se corre continuamente el peligro de deslizarse inadvertidamente de una a otra.

Empecemos con una tendencia particularmente visible en el texto de Virginia Woolf, la tendencia a aferrarse a episodios pequeños, insignificantes, arbitrariamente elegidos: la medición de la media, un fragmento de conversación con una criada, una llamada telefónica. No ocurren grandes cambios, virajes extremos de la vida, o catástrofes y, cuando ocurren, como en la novela del faro, son mencionadas rápidamente, sin preparación ni ilación, de pasada y, como si dijéramos, informativamente. La misma tendencia es perceptible también en otros escritores, muy diferentes entre sí, como Proust o Hamsun. En *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, todavía existe un cañamazo de la novela, la sucesión cronológica de los avatares de la suerte que afecta a la familia Buddenbrook, y si Flaubert, un precursor en muchos aspectos, se demora largamente y a fondo en sucesos triviales y en circunstancias de todos los días, que apenas si hacen avanzar la acción, en *Madame Bovary* (pero ¿qué pasa en *Bouvard et Pécuchet?)* hay todavía una aproximación constante, cronológicamente filtrada, primero a las crisis parciales y, para terminar, a la catástrofe final, aproximación constantemente perceptible y que domina el plan de la obra. Pero en la actualidad ha tenido lugar un desplazamiento del acento; muchos escritores presentan los sucesos menudos y, por lo que al destino se refiere, insignificantes, por ellos mismos o, como pretexto para el desarrollo de motivos, para entrar sesgadamente en un ambiente o en una conciencia o en las profundidades del tiempo. Han renunciado a representar la historia de sus personajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes.

La grandiosa novela de James Joyce, obra enciclopédica, espejo de Dublín, de Irlanda, espejo también de Europa y de sus milenios, tiene como armazón la jornada exteriormente insignificante de un profesor de liceo y de un agente de publicidad, y abarca menos de veinticuatro horas de sus vidas, parecida en esto a la novela de Virginia Woolf, que describe partes de dos días muy separados entre sí en el tiempo, y comparable también, como no podemos menos de recordar, a la *Comedia,* de Dante.

Proust presenta días y horas aislados de épocas diferentes, y las vicisitudes externas, que en el intervalo han afectado a los personajes

de la novela, son mencionadas tan sólo incidentalmente, o retrospectivamente, o anticipadamente también, sin que la finalidad de la narración descanse en ellas: con frecuencia deben ser completadas por el lector. La manera en que, en el texto citado anteriormente, se habla de la muerte del padre, de modo incidental, alusivo y anticipado, ofrece un buen ejemplo.

En este desplazamiento del centro de gravedad se expresa algo así como una transferencia de la confianza: se concede menos importancia a los grandes virajes externos, y a los golpes espectaculares del destino se les atribuye menor capacidad para proporcionar algo decisivo con respecto al tema; en cambio se cree que en lo seleccionado arbitrariamente del transcurso de la vida, en cualquier momento de ella, está contenida toda la sustancia del destino y éste, por lo mismo, puede representarla. Se confía más en síntesis obtenidas por el agotamiento de un episodio cotidiano que en un tratamiento de conjunto ordenado cronológicamente, que persigue el asunto desde el principio hasta el fin, y procura no omitir nada exteriormente esencial, poniendo de relieve los virajes de la suerte, como si fueran las articulaciones del acaecer. Puede compararse este procedimiento de los escritores contemporáneos con el de algunos filólogos actuales que opinan que pueden obtenerse más conclusiones, y más decisivas, sobre Shakespeare, Racine o Goethe, por medio de la interpretación de unos pocos pasajes de *Hamlet*, *Fedra* o *Fausto*, que por medio de conferencias en las que se trate sistemática y cronológicamente de su vida y de su obra, y con este criterio está concebida también la presente investigación. Me hubiera sido imposible escribir algo así como una historia del realismo europeo; abrumado por los materiales, encauzado en discusiones interminables sobre los confines de las diversas épocas, sobre la clasificación de cada escritor en ellas, y ante todo, sobre la definición del concepto mismo de realismo, y obligado, además, por amor de la integridad, a ocuparme de fenómenos que sólo conozco superficialmente, procurándome a la ligera los conocimientos *ad hoc* complementarios, lo que, a mi entender, constituye una manera poco honrada de conseguir conocimientos y de explotarlos; finalmente, las ideas guías de mi investigación, que son las que me han movido a emprenderla, hubieran desaparecido por completo bajo la masa de datos materiales, conocidos de antiguo y que pueden ser consultados en cualquier manual. En cambio, el método de dejarme llevar por algunos motivos, elaborados poco a poco y sin propósito deliberado, extrayéndolos de unos cuantos textos que se me han ido haciendo familiares y vivos en el curso de mi actividad filológica, me parece muy

hacedero y fecundo, pues estoy convencido de que los motivos fundamentales de la historia de la representación de la realidad, si los he captado bien, habrán de hallarse en un texto realista cualquiera.

Volviendo otra vez a los escritores contemporáneos, que prefieren agotar episodios cotidianos cualesquiera, desarrollados en el espacio de pocas horas o días, a la representación cronológica y total de un curso de cosas externo, diremos que, más o menos conscientemente, les inspira la idea de que es tiempo perdido pretender ser realmente completo dentro de un determinado curso de cosas externo, tratando de obtener por este procedimiento una percepción de lo esencial, y también que, por otra parte, temen imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrecen ellos mismos. Quien describe desde el principio hasta el final el curso íntegro de una vida humana, o una trabazón de sucesos enclavada dentro de grandes espacios de tiempo, corta y aísla a capricho: en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción, y a los personajes objeto de su narración les ocurren muchas más cosas de las que él jamás puede esperar relatar. Pero uno puede confiar en relatar con cierta plenitud lo que ocurre a pocas personas en el transcurso de pocos minutos, horas o, en último caso, días, acertando así, además, con la ordenación e interpretación de la vida que surgen de la vida misma, y que son precisamente aquellas que se dibujan en cada caso, en el interior de los personajes mismos, que pueden encontrarse a cada momento en su conciencia, en sus pensamientos y, más encubiertamente, en sus palabras y en sus actos; pues en nosotros tiene lugar constantemente un proceso de formación e interpretación cuyo objeto somos nosotros mismos: tratamos incesantemente de ordenar en forma comprensible nuestra vida, con su pasado, su presente y su futuro, y nuestro ambiente, el mundo en que vivimos, a fin de cobrar una visión de conjunto, la cual, en verdad, cambia más o menos rápida y radicalmente según que nos veamos más o menos obligados o seamos más o menos propensos y capaces de incorporar nuevas experiencias. Éstas son las ordenaciones y las interpretaciones que los escritores de que tratamos intentan captar en cada momento, y no una sola, sino muchas, ya sean procedentes de personas distintas, ya sean de la misma en momentos diversos, de manera que del cruzamiento, complemento y contradicción de ellas resulte algo así como una visión sintética del mundo, o por lo menos un problema para el deseo de interpretación sintética del lector.

Con esto hemos vuelto otra vez al reflejo múltiple de la conciencia. Es fácil de comprender que un procedimiento como éste ha debido irse formando de manera paulatina, y que esta formación ha tenido lugar, precisamente, en las décadas que precedieron la primera Guerra Mundial, y después. La ampliación del horizonte del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de vida, que se había iniciado ya en el siglo XVI, avanza en el siglo XIX a un ritmo cada vez más acelerado, y desde el comienzo del XX adquiere una velocidad tan vertiginosa que a cada momento se producen intentos de interpretación objetivo-sintética que inmediatamente son rechazados. El vehemente *tempo* de las transformaciones originaba una confusión tanto mayor cuanto que el conjunto de ellas era inabarcable: tenían lugar simultáneamente en muchos campos de la ciencia, de la técnica y de la economía, de modo que nadie, ni aquellos que desempeñaban un papel rector en estas zonas aisladas, era capaz de prever o de juzgar la situación general que se originaba en cada caso. Tampoco las transformaciones repercutían uniformemente en todos los ámbitos, de suerte que las diferencias de nivel entre los diversos estratos de un mismo pueblo, y entre los diversos pueblos, se fueron haciendo, si no mayores, al menos más perceptibles. La difusión de la publicidad y el hacinamiento de los hombres sobre una tierra que parecía haberse empequeñecido agudizaron la percepción de las diferencias entre las diversas condiciones de vida y las diversas concepciones, movilizaron los intereses y los modos de vida ya amenazados, ya favorecidos por los nuevos cambios, produjéronse en todos los rincones de la tierra crisis de adaptación, que fueron amontonándose y aglutinándose hasta conducir a las perturbaciones de las que todavía no nos hemos librado. Por medio de esta violenta agitación producida por el choque de las formas de vida y de las tendencias más heterogéneas, no sólo vacilaron en Europa las concepciones religiosas, filosóficas, morales y económicas que formaban parte del antiguo legado y que, a despecho de tantas otras perturbaciones anteriores, conservaban todavía una autoridad considerable gracias a su lenta transformación y adaptación; ni tampoco solamente las ideas revolucionarias del siglo XVIII y aún de la primera mitad del XIX, el racionalismo, la democracia y el liberalismo, sino incluso las nuevas fuerzas revolucionarias del socialismo, surgidas en plena época del gran capital, parecían resquebrajarse y desgarrarse, perdían su unidad y la nitidez de sus perfiles a causa de los numerosos grupos que entre sí combatían, a causa de las extrañas combinaciones de algunos grupos con ideas no socialistas, a causa de la capitulación interior de la mayoría de

ellos en la primera Guerra Mundial, y finalmente a causa de la propensión de la mayor parte de sus partidarios más radicales a pasarse al campo de sus antípodas. Por otra parte, también progresó la formación de sectas, que cristalizaban con frecuencia alrededor de grandes poetas, filósofos y sabios, la mayoría de las veces con un aspecto semicientífico, sincrético y primitivo. La tentación de confiarse a una secta —que, con una receta única, solucionaba todos los problemas, exigía solidaridad con una energía interior muy sugestiva y excluía todo lo que no se sometía y encuadraba— era tan grande que, con muchísima gente, el fascismo no necesitó apenas violencia exterior cuando se extendió por los antiguos países civilizados de Europa, absorbiendo las pequeñas sectas.

Todavía en el siglo XIX y a principios del XX reinaba en estos países una solidaridad del pensar y del sentir tan claramente formulable y reconocible, que un escritor dedicado a la representación de la realidad disponía de criterios dignos de confianza para proceder a su ordenación; al menos podía reconocer en el móvil fondo contemporáneo determinadas escuelas, y podía confrontar con éstas las ideologías o las formas de vida contrarias. Es cierto que esto se había ido haciendo cada vez más difícil; ya Flaubert (para no hablar sino de escritores realistas) padeció la falta de bases sólidas para su actividad, y la inclinación, que después fué progresando, hacia las perspectivas exhaustivamente subjetivas es otro síntoma de lo mismo. En los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas de ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos, algunos escritores sobresalientes por su instinto y su inteligencia encuentran un procedimiento que disgrega la realidad en reflejos de conciencia múltiples y de variadas significaciones. No es difícil de comprender el nacimiento del procedimiento en ese momento preciso.

Pero el procedimiento no sólo es un síntoma de la confusión y desconcierto de nuestro mundo, no es sólo un espejo de decadencia. En todas estas obras hay un como sentimiento de decadencia universal: sobre todo en el *Ulysses*, con su burlón torbellino de la tradición europea, inspirado en un odio cordial, con su cinismo chillón y doloroso, con su simbolismo indescifrable, pues ni el más riguroso análisis podría sonsacar sino vislumbres parciales sobre el entrelazamiento de los motivos, pero nada sobre el sentido e intención totales de la obra. También en la mayoría de las otras novelas que emplean el procedimiento del reflejo múltiple de conciencia producen en el lector un sentimiento de irresolubilidad, mostrando frecuentemente algo de confuso o velado, algo hostil a la realidad

que representan, y no es raro hallar en dichas obras un abandono de la voluntad vital práctica, o una propensión a representar sus formas más burdas; fobia a la cultura, expresada con los medios estilísticos más sutiles que la cultura misma ha creado, a veces un afán destructivo encarnizado y radical. En casi todas ellas es común lo velado e indefinible del sentido, aquel simbolismo indescifrable que se encuentra también en otros géneros artísticos de la misma época.

Pero todavía ocurre algo muy diferente. Volvamos otra vez al texto que constituyó nuestro punto de partida. Está impregnado de una tristeza velada, sin esperanza; no sabemos lo que pasa a Mrs. Ramsay, mas la tristeza estéril de su belleza y de su vigor vital se asoma de lo escondido. Aunque leamos la totalidad de la novela, queda inexpresada, enigmática y sólo accesible a la conjetura la significación que conviene a la relación existente entre el planeado viaje al faro y el que muchos años después tiene por fin lugar, y el cual es el contenido de la visión de Lily Briscoe, aquella visión que la pone en condiciones de terminar su cuadro con una sola pincelada. Es uno de los pocos libros de este género impregnados de amor bueno y verdadero, pero también, a su manera femenina, de ironía, tristeza informe y duda de la vida. ¡Pero qué profundidad real alcanza siempre el episodio aislado, por ejemplo, la prueba de la media! Aparecen zonas del episodio y relaciones con otros sucesos de las que antes apenas se sospechaba, y nunca habían sido vistas ni tenidas en cuenta, y que, no obstante, son decisivas en nuestra vida real. Lo que Virginia Woolf logra en su novela del faro fué intentado siempre en obras de esta clase, aunque no siempre con la misma comprensión interna y la misma maestría: detenerse en un suceso cualquiera, aprovecharlo no en servicio de una trabazón sistemática de acciones, sino en sí mismo, procedimiento por el cual se hizo visible algo totalmente nuevo y elemental: la plenitud real y la profundidad vital de un momento cualquiera, al que uno se abandona indeliberadamente. Ya pueden ocurrir en él episodios externos o internos, en todo caso conciernen de una manera completamente personal a los hombres que los viven, pero también, y por lo mismo, a lo elemental y común a todos los hombres en general. Precisamente el momento "cualquiera" es relativamente independiente de los órdenes discutibles y vacilantes por los que los hombres luchan y se desesperan: dicho momento transcurre por debajo de estos órdenes, en tanto que vida corriente. Cuando más se le explota, tanto mejor se pone de manifiesto lo elemental y común de nuestra vida; cuantos más sean y más variados entre sí, y cuanto

más simples los hombres que aparecen como objeto de estos momentos cualesquiera, con más vigor resaltará lo común a todos.

De la representación indeliberada y ahondadora del género que venimos estudiando ha de poder deducirse hasta qué punto se han reducido ya ahora, por debajo de las pugnas, las diferencias entre las formas de vivir y pensar de los hombres. Las capas de la población y sus diversas formas de vida han sido revueltas unas con otras, y ya no hay pueblos exóticos. Hace un siglo aún, los corsos o los españoles hacían un efecto (como en Mérimée) exótico; hoy esta palabra no podría emplearse ni con respecto a los campesinos chinos de Pearl Buck. Por debajo de las pugnas y aun a causa de ellas, se va realizando un proceso económico y cultural nivelador, y aunque haya que recorrer todavía un largo camino hasta llegar a una vida común de los hombres sobre la tierra, la meta empieza ya a vislumbrarse. Donde más visible y concreta aparece esta meta es actualmente en la representación indeliberada, exacta, interna y externa de un momento cualquiera de la vida de los diversos hombres.

De este modo, el complicado proceso de disgregación, que condujo a la descomposición de la acción externa, al reflejo en la conciencia y a la estratificación del tiempo, parece tender a un resultado muy simple. Quizá sea éste demasiado simple para aquellos que admiran y aman nuestra época, a pesar de todos los peligros y las catástrofes, a causa de su riqueza vital y la incomparable atalaya histórica que ofrece. Pero éstos son pocos, y no vivirán probablemente más que los primeros indicios de aquella uniformación y simplificación que se anuncia.

EPÍLOGO

EL TEMA de este libro, la interpretación de lo real por la representación literaria o "imitación", me ocupa desde hace largo tiempo. Originalmente, partí del planteamiento platónico del problema en el libro 10 de la *República*, la *Mimesis* en tercer lugar después de la Verdad, en relación con la pretensión de Dante de presentar en la *Comedia* una auténtica realidad. Con la observación de los cambiantes modos de interpretación de los sucesos humanos en las literaturas europeas, se concentró y precisó mi interés, y se desarrollaron algunas ideas directrices, que he intentado seguir.

La primera de estas ideas se refiere a la teoría antigua del nivel en la representación literaria, teoría que fué readoptada posteriormente por toda corriente clásica. Se me hizo patente que el realismo moderno, en la forma que se presentó en Francia a principios del siglo XIX, se desliga por completo de aquella teoría en tanto que fenómeno estético, en forma más completa e importante para la ulterior conformación de la imitación literaria de la vida que la mezcla de lo sublime y lo grotesco proclamada continuamente por los románticos. Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante. Con ello dieron cima a la evolución que se venía preparando desde hacía tiempo (desde la novela de costumbres y la *comédie larmoyante* del siglo XVIII, y más claramente aún desde los tiempos del *Sturm und Drang* del prerromanticismo) y abrieron camino al realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestra vida.

Junto con este modo de ver se impuso el conocimiento de que la revolución que había tenido lugar contra la teoría clásica de los niveles a principios del siglo XIX podía haber sido la primera en su género: los límites que los románticos y los realistas derribaron entonces habían sido levantados hacia fines del siglo XVI y en el siglo XVII por los partidarios de la imitación estricta de la literatura

antigua. Antes, lo mismo durante toda la Edad Media que durante el Renacimiento, hubo también un realismo serio; había sido posible representar los episodios más corrientes de la realidad bajo un aspecto serio e importante, tanto en la poesía como en el arte plástico: la regla de los niveles no tenía validez universal. Por muy diferente que sea el realismo de la Edad Media del realismo contemporáneo, en esta manera de concebir coinciden exactamente. Y luego se hizo inmediatamente patente cómo se había formado esta mentalidad artística medieval, y cómo y cuándo se había producido la primera brecha en la teoría clásica: había sido la historia de Cristo, con su mezcla radical de cotidiana realidad y de tragedia la más elevada y sublime, la que había derribado la antigua barrera estilística.

Pero si comparamos las dos derrotas de la teoría de los niveles, llegaremos fácilmente a la conclusión de que cada una de ellas se ha realizado bajo condiciones completamente diferentes, y ha obtenido resultados distintos también por completo. La visión de la realidad que se deduce de las obras cristianas de las postrimerías de la antigüedad y de la Edad Media es totalmente distinta de la del realismo actual. Es dificilísimo enunciar la peculiaridad del antiguo punto de vista cristiano, en forma tal que se ponga de manifiesto lo esencial y se abarquen todos los fenómenos que se originan de él. Una solución que me satisfizo, en general, la encontré mediante una investigación de la etimología de la palabra "figura", y por esto denomino "figural" el concepto de la realidad propio del cristianismo antiguo y medieval. He explicado varias veces en este libro (por ejemplo pp. 75 ss.) lo que esta denominación implica; un estudio más detallado se encuentra en mi investigación sobre figura (reimpresa en mis *Neuen Dantestudien, Ystanbuler Schriften*, Nº 5, Zurich y Nueva York). Para la mencionada concepción, un episodio que haya tenido lugar sobre la tierra, sin perjuicio de su fuerza real concreta "aquí y ahora", no sólo se implica a sí mismo, sino también a otro, al que anuncia o repite corroborándolo. La conexión entre episodios no es imputada a una evolución temporal o causal, sino que se considera como la unidad dentro del plan divino, cuyos miembros y reflejos son todos episodios; su unión terrenal inmediata y recíproca tiene escasa significación, y su conocimiento es muchas veces ocioso para la interpretación.

Esta investigación está basada sobre estas tres ideas, íntimamente ligadas entre sí, que dieron forma al problema original, aunque también le impusieron sus estrechos límites. Contiene también, desde luego, otros muchos motivos y problemas, que resultan de la abundancia de fenómenos históricos que debían ser tratados; sin embargo,

la mayoría guarda alguna relación con aquellas ideas, y en todo caso se recurre constantemente a ellas.

Ya hemos hablado arriba sobre el método (pp. 516-17). Una historia sistemática y completa del realismo no sólo hubiera sido imposible, sino que no hubiera estado a tono con la intención, ya que el tema estaba exactamente circunscrito por las ideas directrices: no se trataba de realismo en general, sino del grado y género de la seriedad, del problematismo o del tragicismo en el tratamiento de los temas realistas, de modo que las obras meramente cómicas, circunscritas indudablemente dentro de la zona del estilo bajo, quedaron excluídas, habiendo sido tomadas en consideración sólo incidentalmente, en tanto que contrafiguras, y como tales fueron también citadas a veces obras nada realistas de estilo elevado. No he querido elaborar teóricamente y describir sistemáticamente la categoría "obra realista de estilo y carácter serios", que como tal no fué nunca tratada ni aun reconocida, pues tal empeño hubiera enfrentado al lector, desde el principio, con un definir fatigoso y fatigante (pues ni siquiera la expresión "realista" es unívoca), y el autor no hubiera salido del paso probablemente sin una terminología desacostumbrada y escabrosa. El método que he empleado, es decir, presentar para cada época un cierto número de textos, como piedra de toque de mis ideas, nos introduce directamente dentro de la materia, de suerte que el lector se da cuenta de lo que se trata aun antes de que se le insinúe teoría alguna.

El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto. Mis interpretaciones están dirigidas, sin duda alguna, por una intención determinada, pero esta intención sólo ha tomado forma paulatinamente en contacto con el texto, habiéndome dejado llevar por éste durante buenos trechos. Los textos son también, en su gran mayoría, arbitrarios, elegidos más bien por un hallazgo casual o por afición que siguiendo exactamente un plan trazado a propósito. En investigaciones de esta clase uno no ha de habérselas con leyes, sino con tendencias y corrientes, que se entrecruzan y se complementan de diversos modos: muy lejos de mí ofrecer únicamente lo que pudiera adecuarse a mis propósitos, en un sentido estricto; por el contrario, me he esforzado por dar espacio suficiente a la diversidad y elasticidad de mis enunciados.

Cada uno de los capítulos trata de una época, a veces relativamente breve, medio siglo, otras veces mucho más larga. Entre ellos hay también huecos, es decir, épocas que no han sido tratadas, así,

por ejemplo, la antigüedad, que me ha servido tan sólo de introducción, o la Edad Media temprana, de la cual conservamos poquísimos documentos. También hubiera sido posible intercalar después capítulos sobre textos ingleses, alemanes y españoles; de buen grado hubiera tratado más extensamente el Siglo de Oro y con muchísimo gusto hubiera añadido un capítulo especial sobre el realismo alemán del siglo XVII. Pero las dificultades eran demasiado grandes; ya sin eso tenía que habérmelas con textos correspondientes a tres milenios, habiendo debido abandonar con frecuencia mi campo de acción propio: las literaturas románicas. Añádase a esto que la investigación fué escrita en Estambul durante la guerra. Ahí no existe ninguna biblioteca bien provista para estudios europeos, y las relaciones internacionales estaban interrumpidas, de modo que hube de renunciar a casi todas las revistas, a la mayor parte de las investigaciones recientes, e incluso, a veces, a una buena edición crítica de los textos. Por consiguiente, es posible y hasta probable que se me hayan escapado muchas cosas que hubiera debido tener en cuenta, y que afirme a veces algo que se halle rebatido o modificado por investigaciones nuevas. Esperemos que no se halle entre estos errores probables alguno que pueda afectar a la médula del sentido de las ideas expuestas. A falta de una bibliografía especializada y de revistas se debe también que el libro no contenga notas; aparte de los textos cito relativamente pocas cosas, y estas pocas encajaron fácilmente en la exposición. Por lo demás, es muy posible también que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra.

Con esto he dicho todo lo que creo debo decir al lector. Sólo falta encontrarlo a él, al lector. ¡Ojalá mi investigación llegue tanto a mis antiguos amigos supervivientes, como a todos aquellos lectores a quienes va dirigida, y pueda contribuir a reunir a los que han conservado límpidamente el amor hacia nuestra historia occidental!

ÍNDICE DE NOMBRES Y MATERIAS

ÍNDICE GENERAL